

Katedra: Filozofie

Studijní program: Filozofie

Studijní obor (kombinace): Filozofie humanitních věd

Kýč ve výtvarném umění industriální epochy Kitsch in the plastic art of the industrial age

Bakalářská práce: 11–FP–KFL– 0060

Autor:

Ondřej Jerman

Podpis:

Adresa:

Kryštofovo Údolí 149

460 01 Liberec 1

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Bohumil Nuska, CSc.

Konzultant:

Počet

stran	grafů	obrázků	tabulek	pramenů	příloh
81	16	20	0	46	1 CD

CD obsahuje celé znění bakalářské práce.

V Liberci dne: 20. 3. 2011

TECHNICKÁ UNIVERZITA V LIBERCI

FAKULTA PŘÍRODOVĚDNĚ-HUMANITNÍ A PEDAGOGICKÁ

Katedra filosofie

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(pro bakalářský studijní program)

pro (kandidát): Ondřej Jerman

adresa: Kryštofovo Údolí 149, 460 01 Liberec I

studijní obor (kombinace): Filozofie humanitních věd

Název BP: **Kýč ve výtvarném umění industriální epochy**

Název BP v angličtině: **Kitsch in the plastic art of the industrial age**

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Bohumil Nuska, CSc.

Konzultant:

Termín odevzdání: 30. 4. 2011

Poznámka: Podmínky pro zadání práce jsou k nahlédnutí na katedrách. Katedry rovněž formulují podrobnosti zadání. Zásady pro zpracování BP jsou k dispozici ve dvou verzích (stručné, resp. metodické pokyny) na katedrách a na Děkanátě Fakulty přírodovědně-humanitní a pedagogické TU v Liberci.

V Liberci dne 16. 3. 2010



děkan



vedoucí katedry

Převzal (kandidát): ONDŘEJ JERMAN

Datum: 26. 5. 2010

Podpis:



Název BP: Kýč ve výtvarném umění industriální epochy

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Bohumil Nuska, CSc.

Cíl: Podat souhrnný obraz kýče ve vytčené oblasti.

Požadavky: Účast na pravidelných konzultacích, práce s odbornou literaturou, samostatnost při formulování problematiky u zásadních otázek.

Metody: Práce s odbornou literaturou, průběžně kombinovaná s odbornými konzultacemi a sledováním ukázek relevantních kýčovitých artefaktů.

Literatura: Liessmann, K. P. Filozofie moderního umění. Olomouc: Nakladatelství Votobia. 2000. ISBN 80-7198-444-2
Kolektiv autorů. Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Díl 2. Praha: Academia. 1995. ISBN 80-200-0522-6
Kulka, T. Umění a kýč. Praha: Torst. 2000. ISBN 80-7215-128-8
Mrkvička, O. Umění a kýč. Praha: Orbis. 1946.
Thullerová, G. Jak je poznáme? Umění a kýč. Praha: Euromedia Group, k. s. - Knižní klub. 2006. ISBN 978-80-242-1998-1
Vaněk, J. Způsoby estetického prožívání. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář. 2009. ISBN 978-80-904315-1-5
Zahrádka, P. Vysoké versus populární umění. Olomouc: Periplum, družstvo nakladatelů. 2009. ISBN 978-80-86624-48-8

Prohlášení

Byl(a) jsem seznámen(a) s tím, že na mou bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci (TUL) nezasahuje do mých autorských práv užitím mé bakalářské práce pro vnitřní potřebu TUL.

Užiji-li bakalářskou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědom povinnosti informovat o této skutečnosti TUL; v tomto případě má TUL právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Bakalářskou práci jsem vypracoval(a) samostatně s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím bakalářské práce a konzultantem.

V Liberci dne: 20. 3. 2011

Ondřej Jerman

Poděkování:

Děkuji všem, kteří mi pomohli s realizací této bakalářské práce, zejména Prof. PhDr. Bohumilu Nuskovi, CSc., za pomoc a vedení. Dík patří IC. Lic. Michalu Podzimekovi Th.D. za možnost realizace výzkumu v jím vedeném kurzu, dále všem studentkám a studentům, kteří se výzkumu účastnili.

Resumé

Bakalářská práce pojednává o kýči v industriální epoše. Danou problematiku se snaží zachytit interdisciplinárně, protože úzce souvisí zejména se sociologií, psychologií, politologií, ale jako nutná se zde jeví filosofie. Práce ve své první části mapuje vznik a vývoj kýče, jak z hlediska etymologického, tak historického. Snaží se o definiční vymezení a nalezení předpokladů, které toto tázání vůbec umožňují. Dále potom práce ukazuje na kýč v konkrétních situacích, zabývá se možnostmi jeho identifikace, přitom akceptuje nutnou relativitu, zároveň ukazuje na nezbytnost objektivitu. Práce se snaží upozornit na kýč jako kulturní fenomén vznikající zejména intersubjektivními relacemi a psychologizací. V tomto kontextu práce upozorňuje na nebezpečí, která z kýče vyplývají jak pro jedince, tak pro společnost, přitom nachází důvod i místo vzniku těchto nebezpečí. Realitu proto mapuje výzkum, který zachycuje, jakým způsobem se vybraní respondenti vztahují ke kýči. Závěr práce se snaží nabídnout přijatelná řešení.

Klíčová slova

Kýč, umění, hodnota, vkus, společnost, výtvarné umění, architektura, sochařství, instituce, demokracie, předsudek, přirozený postoj, vztah.

Summary

The bachelor thesis deals with kitsch in industrial era. Its objective is to cover this issue interdisciplinarily because it is closely connected with, above all, sociology, psychology, politology but it is also necessary to consider philosophy. In the first part the thesis researches into the origin and development of kitsch in terms of its etymology and history. It aims to define it and to find the preconditions which allow such enquiring. Furthermore it tries to draw attention to kitsch as a cultural phenomenon originating primarily through intersubjective relations and psychologization. In this context the thesis points out to risks arising from kitsch, affecting individuals as well as the society and it finds both the place of origin and the reason behind these risks. The reality is therefore analysed by a research, which

shows how certain respondents relate to kitsch. The conclusion of the paper tries to suggest some acceptable solutions.

Key words

Kitsch, art, value, taste, society, fine art, architecture, sculpture, institution, democracy, prejudice, natural attitude, relation.

Resümee

Die Bachelorarbeit befasst sich mit dem Kitsch in der industriellen Ära. Die Arbeit versucht, diese Problematik interdisziplinär zu betrachten, weil sie vor allem mit der Soziologie, Psychologie und Politologie eng zusammenhängt. Als notwendig erscheint hier aber auch die Philosophie. Im ersten Teil beschreibt die Arbeit die Entstehung und Entwicklung von Kitsch, und zwar sowohl aus der etymologischen als auch aus der historischen Sicht. Sie bemüht sich um eine Definitionsbestimmung und sucht Voraussetzungen, die diese Fragestellung überhaupt ermöglichen. Die Arbeit zeigt dann den Kitsch in konkreten Situationen, sie befasst sich mit den Möglichkeiten seiner Identifizierung, dabei wird die notwendige Relativität akzeptiert, gleichzeitig deutet die Arbeit aber auch auf die erforderliche Objektivität hin. Die Arbeit versucht, den Kitsch als ein Kulturphänomen zu zeigen, das vor allem durch intersubjektive Relationen und eine Psychologisierung entsteht. In diesem Zusammenhang weist die Arbeit auf Gefahren hin, die aus dem Kitsch sowohl für einen Einzelnen als auch für die ganze Gesellschaft resultieren, dabei findet sie sowohl den Grund als auch den Ansatzpunkt der Entstehung dieser Gefahren. Aus diesem Grund wird die Realität durch eine Forschung erfasst, die zeigt, auf welche Art und Weise sich die ausgewählten Respondenten auf den Kitsch beziehen. Der Schluss der Arbeit versucht annehmbare Lösungen anzubieten.

Schlüsselwörter:

Kitsch, Kunst, Wert, Geschmack, Gesellschaft, bildende Kunst, Architektur, Bildhauerei, Institution, Demokratie, Vorurteil, natürliche Stellung, Beziehung.

Úvod

Cílem práce je podat souhrnný obraz kýče ve vytčené oblasti. Bakalářská práce tematizuje danou problematiku v rámci industriální epochy, neboť pokud lze vést spory o existenci kýče v předchozích obdobích, s průmyslovou revolucí je stále zřetelnější až všudypřítomný. Práce ukazuje, že kýč není pouhou estetickou kategorií, proto není nazírán pouze skrze teorii estetiky. Lze vyslovit předpoklad že kýč a jeho rozšíření úzce souvisí s procesy, které formují společnost a jedince. Právě skrze provázanost kýče se společenskou strukturou lze pochopit jeho odstředivé síly, které upírají člověku plnohodnotný zážitek, brání tak nalézání cesty k sobě samému. Jako jediná možná metoda se jeví interdisciplinární uchopení, neboť kýč je fenomén, který zasahuje do všech vrstev lidského bytí. Přitom se práce vymezuje vůči roztržitosti a neucelenosti, které by zmíněné východisko mohlo produkovat. Cílem není podat celostní výklad kýče v rámci jednotlivých společenských věd. Snahou je uchopit kýč jako celostní strukturu, která neoddělitelně patří k lidskému bytí. Zároveň toto bytí kvůli své defektnosti poškozuje. V tomto smyslu je pohled práce filosofický. Filosofie se zde stává metodou. Je tím, co umožňuje uchopit složitou problematiku vcelku, nabízí možnost zasazení do kontextu. Není strnulou definicí, ale pohybem, který umožňuje problematizovat dosud jednoznačné. Práce řeší zažitá a dogmatické postoje, na kterých stojí kýč, jako zásadní problém pro jednotlivce gradovaný splýváním s masou a společenský problém gradovaný totalitárními režimy. Je zřejmé, že k řešení konkrétních případů není sama filosofie adekvátním nástrojem. Zde přistupují specializované humanitní vědy, zejména sociologie, politologie a psychologie.

Práce se snaží o pojmové a definiční vymezení kýče. Činí tak deskriptivně-kompilační metodou, kdy si všímá rozdílností v uchopení tématu zkoumání. Přitom objasňuje možné námitky a poukazuje na konkrétní geneze kýče vzniklé z daných přístupů. Vychází přitom z estetických teorií i historické zkušenosti.

Právě geneze kýče, jeho životnost a možnosti působení si klade práce za cíl zmapovat s vědomím, že vzhledem k mohutnosti zvoleného tématu a omezenému rozsahu této práce, nebude tak učiněno vyčerpávajícím způsobem. Teoretická

východiska a formulované závěry práce ověřuje výzkumem, jehož výsledky interpretuje ve snaze o zhodnocení současného stavu a nalézání nových řešení.

V práci byla použita dostupná literatura a autorovy zkušenosti z výuky na Technické univerzitě v Liberci. Ze shromážděných poznatků byly vybrány informace související s tématem a uspořádány do nových souvislostí.

Obsah

Úvod.....	8
1. Východiska kýče.....	12
1.1 Původ kýče	12
1.2 Charakteristiky kýče.....	12
1.3 Vznik kýče.....	13
1.4 Definice kýče.....	14
1.5 Nemožnost definice	16
2. Kýč a porozumění.....	17
2.1 Neidentifikovatelnost jako obrana.....	17
2.2 Zakázaná fikce.....	18
3. Filosofie kýče.....	19
3.1 Potřeba filosofie	19
3.2 Možnosti filosofie.....	19
3.3 Velké odtržení	20
3.4 Ztráta přirozené funkce jako prostor pro masovost.....	21
3.5 Dílo a metoda	22
4. Vysoké a nízké.....	24
4.1 Hodnota	24
4.2 Kýč a vkus	25
4.3 Hodnota špatného vkusu	26
4.4 Způsob tvorby.....	27
5. Kýč v uměleckých disciplínách	29
5.1 Architektura.....	29
5.1.1 Specifika nebytové architektury.....	30
5.1.2 Denotativnost	31
5.2 Sochařství	32
5.2.1 Zesochovatění	32
5.2.2 Socha jako dekorace.....	32
5.2.3 Náboženství jako móda.....	33
5.2.4 Turismus a ironie.....	33

6. Věda jako zdroj kýče	35
6.1 Instrumentalizace.....	35
6.2 Odepření vlastního názoru.....	35
6.3 Dominance vědy.....	36
7. Problém trpaslíka	37
7.1 Trpaslík jako symbol	37
7.2 Předsudky	37
7.3 Přístup k objektu.....	38
7.4 Propůjčení jména	39
7.5 Propůjčení prostoru	39
7.6 Umělecký absolutismus.....	40
8. Kýč a společnost	42
8.1 Nadvláda kýče	42
8.2 Spící člověk?	42
8.3 Lenost jako překážka	43
8.4 Totalitarismus	44
8.5 Alternativa	46
8.6 Kýč se brání.....	47
9. Tělesnost a kýč.....	48
9.1 Chápání těla	48
9.2 Pornografie	49
9.3 Strach těla z transcendence.....	51
10. Výzkum.....	53
Závěr	61
Literatura a informační zdroje.....	63
Zdroje obrazových příloh.....	65
Přílohy	67

1. Východiska kýče

1.1 Původ kýče

Kýč bývá ukazován v protikladu ke skutečnému umění. Slovo pochází z německého Kitsch, to z anglického sketch, které lze přeložit jako náčrtek, skicu. V sedmdesátých letech devatenáctého století bylo údajně slovo běžně používáno mezi obchodníky s obrazy. Angličané poptávali levná díla, náčrty, nedokončené výtvary (sketch). Kitch potom vznikl jako zkomolenina anglického výrazu. Někteří ho též spojují s německým slovesem verkitschen, které znamená zlevnit nebo znehodnotit. Další názor odvozuje vznik od slova kitschen, které lze přeložit jako shrabovat (bláto z ulice). Další výklad poukazuje na souvislost s francouzským chic. [16, s. 33] Původ pojmu lze hledat ve střední Evropě, byl používán k označení nevkusných předmětů. I v současnosti se jedná o hanlivé označení pro nevkusné předměty, produkováné za účelem líbit se.

1.2 Charakteristiky kýče

Mezi základní charakteristiky kýče patří předstírání. Předstírat je možné uměleckost, citovost, niterný prožitek, zkušenost atd. Dalším znakem je simulování, napodobování například velkých mistrů nebo osvědčených témat a motivů. [11, s. 1005] Kýč opakuje, nesnaží se nalézat nové možnosti, pokračuje v již vyjetých kolejích. Za zásadní vlastnost kýče lze označit podbízivost, snahu upoutat pozornost, komerčnost. Dílo nevzniká z niterné potřeby sebevyjádření umělce, ale z důvodu zisku, případně jiných výhod. Kýč uměním není, ale tváří se tak. Proto se neobejde bez falešnosti a imitace. Ve snaze po důvěryhodnosti přejímá některé vnější znaky umění, například zvládnutou techniku, způsob prezentace apod. Aby splnil svůj účel, obvykle vytvoření zisku, manipuluje publikum k očekávané reakci. „Kýč je mechanický a používá hotové formule. Kýč poskytuje zástupné zážitky a falešné pocity. Kýč se mění podle stylů, ale zůstává stále stejný.“ [7, s. 71] Proto je charakterizován konzumenstvím, spojeným obvykle s masovou výrobou, kdy člověk touží po zážitku bez investice čehokoliv, kromě peněz. Giesz upozorňuje na nutnost zaměření se k jinému: kýč je silně subjektivní, chybí tak možnost opravdového setkání. „Fenomenologicky charakterizuje kýč zesílená imanence vlastního vědomí.“ [27, s. 211] Kýč mámí, ale brání prožívání. Pro identifikaci kýče se jeví jako zásadní

uchopování subjektem, protože, jak tvrdí Hermann Broch, kýč by stěží mohl existovat, kdyby neexistoval kýčovitý člověk. [2, s. 75]

1.3 Vznik kýče

Vznik kýče je spojován s rozvojem industrializace, konkrétně s koncem 18. století. Výrobky jsou vyráběny masově a stávají se stále dostupnějšími pro široké vrstvy obyvatel. Rozšíření strojové výroby nemusí ale nutně znamenat, že stroje budou produkovat kýče. Problém kýče pramení spíše ze společenských změn: hybnou silou se stává střední třída, která nezakládá vlastní kulturu, ale snaží se napodobit šlechtu. Industrializace to díky nalezení náhražek umožňuje. Vztahem kýče a společnosti se práce zabývá dále. Problém způsobuje i adorace techniky a její rostoucí vliv, kdy se vytrácí řemeslník. Je nahrazen strojovou přesností, která představuje dokonalost. Stroje tak pozvolna mění myšlení lidí, kteří stále častěji pochybují o možnostech vlastního přístupu, odvolávají se přitom na vědeckou pravdu, protože její pravdivost je ověřena fungováním techniky. Právě toto nedostatečné ukotvení jedince způsobuje jeho náchylnost ke kýči. Industrializace je také částečně zodpovědná za ekonomizaci kulturního provozu. S průmyslovou revolucí souvisí i postupně přibývajícím „volný čas“. Ten je chápán jako „čas na zábavu“, kdy jsou osoby redukovány na konzumenty, předměty zisku. Kýč ve své snadnosti splňuje očekávání, vše náročnější je vytěsněno.

Podle jiných názorů je za kýč zodpovědný spíše romantismus, oba názory se ale shodují na období vzniku kýče. Romantismus vytvořil ideální podmínky pro rozšíření kýče, zejména svou snahou o dramatickост a citovost. [16, s. 28] Zde se ale dostáváme do nebezpečí, kdy vše, co je citově jímavé, může být označeno za kýč. Už některá témata sama předem svádějí k interpretaci díla jako kýče. Například pokud popíšeme obraz, na kterém byla chundelatá koťátka s růžovou mašličkou, většina posluchačů, aniž by dílo viděla, ho označí za kýč. Přitom obraz koťátek může být odrazem relevantní autorovy zkušenosti s realitou: viděl koťátka s mašličkou a pocítil potřebu je namalovat. Umělecké dílo se tak stále častěji musí obávat, že bude označeno za kýč už jen pro téma, které zpracovává. Přitom téma jako takové nemůže být kýčem. Uveďme další příklad: západ slunce, pláž, palma, delfini, kteří skáčou před obzorem. Jedná se o kýč? Nebo o silnou impresi? Kde při zobrazování

přírodních scénérií končí umění a začíná kýč? Můžeme snad říci, že rozdíl je ve způsobu zobrazení, nebo použité technice. Zároveň nelze upřít umělci právo vybrat si, případně vytvořit vlastní zobrazovací metodu a techniku, která mu nejlépe vyhovuje. Pokud tedy západ slunce zobrazí nefigurativně, nelze tvrdit, že figurativní zobrazení je kýčovitě jen proto, že je figurativní.

Důležitým konstitutivním momentem kýče je sociálně-kulturní situace. Módnost určitého stylu, snobismus, nebo nacionalismus mohou vést k projevům kýče. V kontextu postmoderní společnosti se jeví jako zásadní problém neexistence hodnot. Axiologická revize, která by etablovala strukturu, skrze kterou je možné definovat problematiku, chybí. Tato absence se projevuje neschopností rozlišit kýč, tím se mu otvírají dveře i do kulturních institucí. Dalším nebezpečím pro umění je vyspělost techniky, která může dílo masově reprodukovat. Umění se tak stává součástí kulturního průmyslu. [1, s. 15] Je pravdou, že umění může, důkazem je například pop-art, naopak využívat prostředky kýče. Kýč je variabilní, právě v tom spočívá jeho nebezpečí. Tentýž artefakt může být za určitých okolností kýčem, za jiných uměním. Právě sociální pochopení díla často generuje jeho uměleckost nebo kýčovitost.

Některá díla se sama o sobě mohou zdát nevkusná, neumělá, například artefakty z oblasti lidového umění, umění přírodních národů. I přes zjevné nedokonalosti se ale nejedná o kýč, autorovi při zhotovování díla nešlo o vlastní zvýhodnění, jedná se o projev niterné potřeby tvorby. [11, s. 1006] Tato potřeba vyvěrá ze sociálního, geografického a historického kontextu, dílo tak bytostně náleží k danému kulturnímu okruhu.

1.4 Definice kýče

Zásadní problém kýče spočívá v jeho nesnadné identifikaci, v obtížném rozlišení kýče od umění. Na tento problém narazíme nejen v praxi, ale už pokud chceme kýč vymezit definičně. „Nesmíte očekávat žádné uhlazené a rigidní definice (...) Jinak, obávám se, najdete na konci přednášky příliš mnoho nezodpovězených otázek, na které bych mohl odpovědět pouze třísvazkovým pojednáním, které však psát

nehodlám“, říká Hermann Bloch na úvod své přednášky Poznámky k problému kýče. [16, s. 37-38]

Tomáš Kulka definuje kýč spojením následujících tří podmínek:

- 1) Kýč zobrazuje objekty nebo témata, která jsou všeobecně považována za krásná, anebo mají silný emocionální náboj.
 - 2) Tyto objekty a témata musí být okamžitě identifikovatelné.
 - 3) Kýč substantivně neobohacuje asociace spojené se zobrazeným tématem.
- [16, s. 57]

Podle Kulky je každá podmínka nutná. Otázkou je, do jaké míry může být takto kategorická definice postačující. K první podmínce: za všeobecně krásný je považován například západ slunce. Existují ale subkultury, které ho jako estetický zážitek netematizují, případně ho z hlediska svého přesvědčení považují za ošklivý. Tentýž obraz může být z hlediska jedné komunity kýčem, z hlediska jiné uměním. Tato podmínka znemožňuje identifikovat cokoliv ošklivého jako kýč. Zdá se jako téměř nemožné definovat kýč z hlediska nutných a postačujících podmínek, když se evidentně mění v závislosti na společenských a kulturních podmínkách. Identifikovatelnost díla závisí zejména na vzdělání a zkušenosti diváka: kdo se běžně pohybuje v galeriích, nemusí mít problém snadno identifikovat obraz, na rozdíl od někoho, kdo je v instituci poprvé. Stává se, že identifikovatelnost díla je nemožná, protože ani umělec jej nevytvářel s předem jasným záměrem. Pokud obraz nedovede identifikovat jeho tvůrce, stěží se to podaří divákovi. Třetí podmínka je také problematická. Obohacení se odvíjí od toho, do jaké míry se subjekt s danou situací setkal. Pokud je konfrontován s artefaktem, který je pro něj zcela nový, jistě bude asociovat, i kdyby se jednalo o kýč. Nejedná se tedy o definici definitivní. „Navrhovaná charakteristika může být tudíž chápána v následujícím relativním smyslu: čím jasněji a jednoznačněji splňuje „dílo“ dané tři podmínky, tím jasněji a typičtěji to bude kýč.“ [16, s. 58] Slouží nám tedy jako základní orientace v problému, při splnění všech tří definičních podmínek se ještě nemusí jednat o kýč, stejně jako při nesplnění žádné z podmínek se o kýč jednat může. K hlubšímu

porozumění problematice bude třeba přistupovat k objektům individuálně, bez předem daných nástrojů, které definují možnosti vidění.

1.5 Nemožnost definice

Existují názory, podle kterých není možné kýč definovat. Například Morris Weitz upozorňuje, že estetické pojmy a kategorie jsou nedefinovatelné, protože nelze nalézt společné vlastnosti u entit, ke kterým se vztahují. Estetické pojmy jsou otevřené, nelze pro ně stanovit nutné a postačující podmínky. K možnostem definice kýče se staví skepticky i Frank Sibley, když tvrdí, že: „Nelze vymezit mimoestetické vlastnosti, které by mohly tvořit postačující podmínku pro aplikaci estetických pojmů.“ [16, s. 39]

Je zřejmé, že není možné stanovit obecnou definici, jen vytknout určité prvky, vlastnosti, kvůli kterým může být artefakt kýčem, ale také nemusí. Tento přístup lze považovat za adekvátní vzhledem k povaze umění, které je schopno měnit charakter své výpovědi v čase. Snahou vytvořit obecnou definici by nutně došlo k redukci díla. Foucault upozorňuje na problém strategické kontroly, organizaci a regulaci toho, co vidíme. Kvůli této „touze po bezpečí“ se vytrácí spontaneita a možnost individuálního přístupu. [14, s. 40] Zároveň je třeba se ubránit skepsi, která tvrdí, že dílo je neposouditelné. Není popřeno, že existují přístupy, které vytvářejí z uměleckého díla kýč. Spíše než o vlastnostech kýče lze mluvit o přístupech ke světu, o chápání a uchopování světa jako možného zdroje kýče. Takovými přístupy, jak práce dále ukáže, jsou zejména: touha po zisku, pohodlí, zábavě, prospěchu, dále potom snobismus a nacionalismus.

2. Kýč a porozumění

2.1 Neidentifikovatelnost jako obrana

Za jeden ze základních rysů kýče je považována snadná identifikovatelnost. Dnes můžeme sledovat zálibu ve složitosti a nepochopitelnosti. Velké části děl moderního umění není schopna porozumět ani odborná veřejnost. Dílo tak předem vytváří prostředí pro neporozumění. Tím se chrání před vykázáním mimo pole umění. Nejlépe, když dílu neporozumí ani autor, tím je absolutně chráněno od porozumění ze strany recipientů. Málokdo nařkne z kýče abstraktní obraz. Autor je proto nucen zobrazovat realitu abstraktně, aby se ubránil nařčení z kýče.

Neschopnost komunikace současného umění není dána jen nemožností identifikace, ale často obsahovou a emocionální vyprázdněností. Za kýč je označeno to, co vyvolává silné emoce. [16, s. 41] Emoce přirozeně vyvolávají citovou odezvu. Existují témata, která jsou schopna vyvolat v divákovi pohnutí spíše, než jiná. Například hrající si děti, nebo plačící klaun, mají jiný dopad, než zobrazené věci denní potřeby. Právě romantismus, více než jakýkoliv jiný směr, objevil témata, která akcentují pohnutí citů. Moderní výtvarný umělec je ale nucen se vyhýbat tématům, která se vztahují i k vnitřnímu prožívání. Přitom záleží na kulturním okruhu, ve kterém se dílo nachází, zda je vnímáno jako citově exponované. Například středověké deskové malby, zobrazující výjevy náboženského života, jsou pro duchovně nebo nábožensky orientovaného diváka silně emocionální. Kvůli tomu je ale nelze označit za kýč. Dnes se středověké umění niterně dotýká minority, což toto umění chrání před hanlivým pochopením. Ani dnes tedy témata, která jsou chápána jako jímavá, nelze označit za kýč. Jímavost témat se evidentně posunuje kulturním vývojem společnosti. Navíc téma jako takové kýčem být nemůže, nelze upírat umělci právo na tematizování výseku reality, který považuje za nutný tematizovat. Lze vidět snahu o znemožnění identifikace díla, která slouží jako zásadní obraný val před nařčením z kýčování. Děje se tak dvojím způsobem: zejména vyhýbáním se tématům, která mají silný emocionální náboj, nebo absolutní rezignací na obsah vůbec ve spojení s nefigurativní zobrazovací metodou. Je evidentní, že takový přístup naopak kýč vytváří.

2.2 Zakázaná fikce

Lze tvrdit, že kýč je prolhaný, zatímco umění, například duchovní, je nejen jímavé, ale zároveň opravdové. Kýč i přes realistické zobrazování realitu neodráží, naopak, manipuluje ji. Bylo by ale nerelevantní požadovat po umění přesnou výpověď ve smyslu pravdivosti: základem velké části umění (zejména v literatuře) je fikce. Práce s fikcí, s modifikací reality je základním předpokladem umění. K popisu skutečnosti slouží věda, ale umění chápe tvárnost a pružnost dějů. Není možné upírat umělci právo hyperbolizovat prvky skutečnosti a manipulovat s fakty. Právě vědecký přístup většinové společnosti k realitě nutí umění zvědečtit se. Chce, aby umění popisovalo realitu takovou, jaká je, ve smyslu vědeckého poznání. Právě tato cesta popírá tradiční význam umění. Vede k přesvědčení, že jen to, co je chladné, neemocionální, je skutečným uměním. Většinové populaci, která se s těmito tématy setkává v každodennosti, chybí setkání s nimi v jiné poloze, v jiné modifikované realitě, na půdě umění. Není tak vytvořen prostor, kde by slovo dostala odlišná racionalita, jako jiná chápání a povolená. Kvůli jejímu „zakázání“ sledujeme nucené neporozumění vydávané za shodu. Tato shoda přitom nemůže nastat principiálně, právě z důvodu nepoužití nevědeckého přístupu. Právě tato substancionální lež generuje kýč. [20, s. 306]

3. Filosofie kýče

3.1 Potřeba filosofie

K řešení problematiky umění a kýče je nutné přizvat filosofii. Existuje sice celá řada disciplín, které se snaží danou problematiku definovat a řešit, ovšem jejich řešení je právě dáno definicí jich samých, tedy před-rozuměním danému tématu. Co leží vně vytčeného kruhu, ignorují. [15, s. 62] Právě před-rozumění je zejména ve vztahu k umění největším problémem. Sám umělec obvykle hovoří o procesu vznikání jako o určitém samoregulujícím principu, který jen spontánně spoludotváří. Filosofie může nabídnout zpětnou vazbu, protože jen filosof se zeptá: „Co je to umění“ na rozdíl od kunsthistorika, který klade otázky po vlastnostech umění, jeho charakteru, dílčích etapách apod. Výsadou filosofie je snaha o nezkalený pohled na skutečnost, vymaněním se z pout předsudečnosti a již předem danému přístupu, fixace k realitě: „Přitom skutečně něco poznáváme, ale mylně to považujeme za skutečné samo o sobě. Poznáváme přece náš výtvar učiněný z nějaké přirozenosti. To, co považujeme za nitro, je nový povrch, který přirozenost při svém rozrušení naší akcí ukázala. Ta vnitřní struktura o něčem vypovídá, ale jinak, než jak vypovídá skutečná struktura vztahů mezi přirozenostmi v jejich ukazování.“ [15, s. 25] Tato snaha o pochopení díla „o sobě“ umožňuje reflexi díla a zejména pak vytknout rozdíl mezi uměním a kýčem.

3.2 Možnosti filosofie

Samotný název hlavní kapitoly může vzbuzovat emoce. Lze pochybovat, zda vůbec něco takového jako filosofie kýče nebo umění existuje, zvláště v době, kde má svou „filosofii“ téměř vše. Další námitka může směřovat k tvrzení, že filosofii chybí v tomto směru pole působnosti: vytčené problémy jsou dostatečně popsány estetikou. Ačkoliv je estetika filosofickou disciplínou, stále častěji tíhne k vědecké exaktnosti. Kvůli těmto tendencím je méně filosofickou a její aparát není vhodný k řešení našich problémů. [13, s. 19] Filosofické tázání po povaze bytí je zde konkretizováno k povaze bytí uměleckého díla a kýče. Co je podstatou umění, jeho smyslem, nikoliv technická vybavenost díla, jsou předmětem našeho zájmu.

Abychom identifikovali kýč, je třeba zjistit, čím je pro nás umělecké dílo. Základní předpoklad uměleckého díla je jeho „zde a nyní“. Jedná se o vyjádření jeho neopakovatelnosti existence na místě, na kterém se nalézá. [17, s. 97] Právě tato bytostná neopakovatelnost zajišťuje pravost díla a jeho jedinečnost mu umožňuje vydat svědectví. Je to jedinečnost, která dovolí, aby dílo bylo začleněno do kulturní tradice. Benjamin přisuzuje dílu auru. Umělecké dílo je zde spojeno právě s rituálem, kultem, které si dílo uchovává i přes sekularizaci [Ibid.] Právě tato snaha zajištění jedinečnosti vedla k osvobození umění od všech nutných spojení. Vzniká tak umění pro umění, které se distancuje od všech vazeb, které byly podle Hanse Sedlmayera zárukou kulturní kontinuity i důvodem jednotných slohů. Vydělením umění ze společenských funkcí dochází k porušení jejich organické jednoty. [17, s. 159] „Autonomie umění a uměleckých druhů je nutnou předehrou jejich zrušení (...) Jediný, v plném smyslu jednotný styl existuje tam, kde se umění postaví do služeb jednoho všeobecného úkolu a široké oblasti tvorby vně umění. Proto ta velkolepá stylová jednota všech raných dob vysokých kultur, v nichž mohutná, sakrálně vázaná souhrnná umělecká díla (Gesamtkunstwerke) okouzlují silou řádu všech umění – nejen umění výtvarného, na Západě неотřesitelná jistota románského stylu, který má v podstatě jen jeden úkol: dóm. Co se objevuje jako umění vně tohoto souhrnného uměleckého díla, je reflexem této sakrální sféry.“ [17, s. 161]

3.3 Velké odtržení

Otázkou zůstává, zda právě tato emancipace umění nezakládá kýč. Autonomizací došlo ke ztrátě konceptu, díla zůstávají osamocena jako nesouvislé výkřiky. Běžně se s takovou situací setkáváme v architektuře, kde stavby mohou být vytrženy, v rozporu s krajinou nebo okolní zástavbou. Obecně není respektována návaznost, kontinuita je nahrazena konceptem, kompozicí, tedy sestavením. Jistě nelze nazvat roztříštěnost kýčem. Problém je v přístupu konzumenta: člověk jako fungující systém, jako bytost toužící po nalezení vlastních kořenů je dílem neustále nucen k neuspořádanosti a nesystémovosti. Z filosofického hlediska bychom měli být vděční za snahu umění o problematizaci reality. Problémem je, že tato problematizace se stává často nekonceptní, nebo se jedná spíše o umělcovo gesto, jistou vypočítavost. Divák potom může zaujmout snobistický postoj, kdy dílo

konzumuje z důvodu společenského uznání nebo umění podcení a pokračuje v instrumentálním užívání světa. Tento konec umění je podle Seldmayera reprezentován chutí po zobrazování smrti, destrukce a hnusu. [17, s. 164] Je zřejmé, že se nejedná o moderní náměty, můžeme je vidět už v dílech Bosche, Brueghela, Goyi, Ensora, Muncha (příloha č. 1). Zde se umění sklání nad propastí děsu, ale je schopno konstituovat řád, je schopno udržet se na pevné půdě. Moderní umění se nad propastí nesklání, ale vrhá se do ní. Toto vrhání se do propasti je motivováno neustálým bažením po novosti: „Existuje chtivost po novém za každou cenu, existuje zde povrchní cynická hra a vědomý podfuk, existuje zde chladné využívání tohoto umění jako prostředku ke zrušení všech řádů, existuje zde stonásobný ziskuchtivý podvod a klam sebeoklamaného, nestydaté sebezobrazování sprostého: „Karikatura apokalypsy“.“ [Ibid.] Zde jsou zřetelné znaky kýče: nejde o obsah jako spíše o novost. Umělec se tak stále více podobá průmyslovému podniku, který neustále musí inovovat výrobek, aby zaujal na trhu. Tak umělec více dbá na inovace než samotný obsah. Musí se prosadit ve zinstitalizovaném a komerčním prostředí. Paradoxně emancipace umění způsobila, že už nejde o umění pro umění. Umění se vymanilo z různých fixací, aby bylo opět svázáno, tentokrát zejména ekonomickými požadavky. Umění pro umění je tak v dnešní době iluzí. Oficiálně jsou ale díla nahlížena jako vzniklá bezpodmínečně. Právě tuto lež lze považovat za základ současných kýčů.

3.4 Ztráta přirozené funkce jako prostor pro masovost

Umění jako „zde a nyní“ může být zproblematizováno určitou dehumanizací, jak bylo naznačeno. Zatímco na jedné straně je umění ohroženo roztržitostí, ze které povstává kýč, na druhé straně stojí totalitarismus, pokud umění spojíme se společenskými funkcemi. Nefunkcionalita je stejně nebezpečná jako přílišná funkcionalita. Ukazuje se proto jako nezbytné nalézt „míru funkce“. Ta je přitom obsažena v základním rysu umění: nutné vyjádření subjektivní zkušenosti s objektivní realitou. Právě tato funkce, která je zároveň mírou sebe sama, se ve věku technické reprodukovatelnosti vytrácí. Podle Benjamina tak dochází ke zničení aury, protože „zde a nyní“ již neexistuje. Dílo je všudypřítomné, v tentýž okamžik může být kdekoliv na světě. Jedinečnost díla už nehraje roli, protože je nekonečně

rozmnožovatelné. Jedinečnost se stává znakem tvůrce, jak lze vidět zejména v kultu filmových hvězd. [17, s. 99] Lze sledovat ztrátu individuality: dílo už nemá diváka, ale masu. Z diváka se stává masa, s tou je možné manipulovat. „Technická reprodukovatelnost uměleckého díla změnila poměr mas k umění. Jejich zaostalost, jak se projevuje například před obrazem Picassovým, se převrací v probudilost, například v poměru k Chaplinovi.“ [Ibid.] Problémem se tak stává neschopnost recipientů vyslyšet dílo, zejména kvůli užití metodě: místo kontemplace nastupuje rozptýlení. Vnímatel, který se před uměleckým dílem soustředí, se do něho noří, vniká do něho jako onen čínský malíř, který – jak o tom vypráví legenda – zmizel v pavilónu namalovaném na pozadí vlastní krajiny. Rozptylující se masa přijímá naopak umělecké dílo za součást sebe sama. „Vnímání v rozptýleném stavu, které ve všech oblastech umění intenzivně narůstá stále zřejměji a je symptomatickým projevem hlubokých změn v apercpci, si našlo své pole zkušenosti ve filmu.“ [17, s. 100] Z výše uvedeného vyplývá, že křehký vztah mezi autorem a divákem je porušen masovostí, která právě kvůli své nejedinečnosti působí jako zdroj kýče.

3.5 Dílo a metoda

Právě nedostatečná metoda generuje kýč v širším měřítku: konzumenti nejsou schopni proniknout k dílu jako čínský malíř, který zmizel v namalovaném pavilonu. Kvůli rozptýlení není moderní člověk schopen často soustředění, natož kontemplace. Přitom „vnoření do“ umožní porozumění dílu. Neznalost, nebo i neschopnost praktikování metody tak uzavírá umění velké části populace. Ta se ale neobejde bez zakoušení emocí, nebo jiného než všedního života. Proto sahá k stejným tématům, jako jsou témata umění, ovšem schematizovaným, černobílým, celkově snadno uchopitelným, tedy kýčům. Tato lenost k hlubší spoluúčasti generuje kýč. Situaci paradoxně stěžují i umělci, kteří se sami ne vždy ztratí v pavilonu namalovaném na pozadí vlastní krajiny. Umělec je také stěží schopen kontemplace, jeho dílo je tak často gestem, vlastní prezentací. Právě vůle, zaměřená k osobním cílům, se při tvorbě ukazuje jako problém. „Umění totiž vyžadují, aby vůle sama odpadla a my abychom si počínali jako poznávající.“ [22, s. 92] Dílo, do kterého nebyla vložena umělcova

účast, nebo jen účast směřující k zisku, je čímsi vnějším, těžko může s divákem vstoupit do niterného dialogu.

Samotné dílo by bylo považováno za neumělecké, kdyby nebylo institucionalizováno. Například hromada odpadků u popelnice je jistě nahlížena jinak než hromada odpadků v galerii. Dílo, které není možné uchopit, se samo svou instalací (v galerii) o uchopení hlásí, dále rozevírá propast mezi uměním a recipienty, kteří zaujímají negativní postoj. Kýč je tak dvojí: z hlediska samotného díla, vytvořeného účelově a diváka, který raději sáhne po jednodušším.

Je jasné, že tento přístup diváka není vhodný, ale zvykem moderního člověka není „prát“ se s věcí. Pokud nemá okamžité uspokojení, půjde tam, kde ho získá: ke kýči. Chce vidět skutečné „umění“, ne jen „odpadky“ na zemi. Právě placení je dalším problémem kulturního provozu. Lidé v konzumní společnosti vědí, co mají za své peníze chtít: zábavu. [5, s. 12] Vědí, jaké množství a kvalitu dostat. V galerii se ale najednou nikdo nepředhání akcemi, slevami: divák zaplatí a vidí „jen hromadu odpadků“. Proto se může rozhodnout, že peníze utratí jinde, za něco snáz uchopitelného, za nějaký kýč. Placení v instituci nejenže uzavírá dveře širší veřejnosti, zároveň je otevírá snobismu. Snob definuje sám sebe jako toho, kdo ví, co je dobré „na úrovni“ a neváhá nezaplatit, aby dokázal, že je, kým není, že rozumí a dovede ocenit skutečné hodnoty. I to je důvod, proč umělecké dílo zůstane němé. Zdá se, že volání po kýči bude stále hlasitější, dokud umělci i recipienti nezvolí vhodnou komunikační metodu, jakou může být kontemplace.

4. Vysoké a nízké

4.1 Hodnota

Vysokost a nízkost jsou základní kategorie umění. Přitom za synonymum nízkého umění je často považován kýč. Zatímco kýč má nulovou uměleckou hodnotu, umění je hodnotné. K odlišení těchto poloh lze zaujmout rozdílné postoje. Lze tvrdit, že rozlišení zachycuje reálný rozdíl mezi dvěma typy děl, protože mají rozdílné kvalitativní vlastnosti. [28, s. 11] Podle druhého přístupu se jedná o sociální konstrukci, která určuje, jak k artefaktu přistupovat, nemá oporu v dílech samotných. Levine si všímá, že zatímco je dílo v jednom období chápáno jako populární, jindy je považováno za vysoké umění. Vlastnosti díla tedy nejsou imanentní, záleží na přístupu k dílu, hodnota je určena sociální konstrukcí. [28, s. 86] Základní problém vyvstává už ve striktním rozlišení. Vysoké proti nízkému, umění proti kýči. Jedná se o extrémní polohy, ve kterých se daný předmět může nacházet. Měli bychom se zeptat, zda existuje také něco jako „šedá zóna“. Oblast artefaktů, které nejsou uměním, ani kýčem. Jsou projevem lidského ducha, ale vymykají se přísné kategorizaci. Právě přísné rozlišení na „je a není“ může vést k redukci artefaktu, aby bylo možné ho ztotožnit s vhodnou kategorií. Přitom velká část předmětů nese prvky kýče stejně jako vysokého umění. Potom lze vést nekonečné spory o to, kam dílo zařadit, tedy která kategorie je dominantní (originální přístup umělce je cennější než to, že dílo tvoří pro zisk, nebo naopak, je to kýčář, protože dílo tvoří pro zisk i když originálně.) Je nutné zabývat se okolnostmi vzniku díla, nebo nám postačí nechat působit dílo samo o sobě? Pokud chceme tak činit, musíme dílu přisoudit estetickou hodnotu, což může být problematické. Na druhé straně, relativistické popření nás zavede do slepé uličky. Současná krize axiologie se projevuje nejen na půdě umění, ale i v žité každodennosti. O imanentních hodnotách díla lze pochybovat vzhledem k tomu, jak dochází k posunu hodnocení. Situaci ztěžuje fakt, že estetickou zkušenost nelze vnímat jako pouhý soud, jak by si přála současná věda, která přitom nutí i humanitní obory k empiričnosti. Estetické soudy obsahují i smyslové potěšení, které transcenduje obvyklé myšlení. „Je vitálním činem, který vyvěrá z nejhlubší a nejskrytější dimenze naší existence.“ [21, s. 16] Hodnocení je možné vidět jako vnitřní, bytostnou strukturu, jako možný projev vlastního bytí. Hodnocení tak může

být objektivní, neboť krása objektu nám umožňuje osvobodit se od nás samotných. [21, s. 18] Vzniká tak objektivní prostor, místo pro setkání se, kde bytí pobývá s ostatními. Abychom takového hodnocení byli schopni, je třeba aklimatizovat se ve zvnitřnění, vcítění se. Je zřejmé, že stojíme před nesnadným úkolem. Proto mnozí inklinují k vnějšímu měření, zejména komparací empirických dat. Hodnota uměleckého díla tak bývá často měřena vnějšími reakcemi na něj. Takovým příkladem je početnost publika. Vysoká oblíbenost širokou veřejností je podezřelá, řadí dílo mezi populární, odkud je kousek k nařčení z kýče. Pokud artefakt vyhledává velká část lidí, zřejmě proto, že se jim líbí. Dílo proto může být označeno z líbivosti a také ziskuchtivosti, protože zisk z vysoké návštěvnosti vyplývá. Těchto nařčení je menšinové umění uchráněno, proto může aspirovat na skutečné umění. Na druhé straně čelí snobismu, který dovede dílo kýčovat. Hodnotu díla neurčují inherentní vlastnosti, stejně jako ho nelze redukovat na sociální konstrukci. Dostatečné uchopení díla je dáno zejména zodpovědným a hlubokým přístupem diváka, který vstupuje do procesu utváření vztahu.

4.2 Kýč a vkus

Při posuzování artefaktu hraje důležitou roli vkus. Kdo má dobrý vkus nemůže kýč vytvářet ani konzumovat. Otázkou je, jak dobrý a špatný vkus rozlišit. Novověké dělení na normální a nenormální nás neustále odvádí od demokratického projevoování se, když se v postmoderním světě musíme zařadit ke struktuře „in“ nebo „out“. [30] Západní kulturní okruh je v tomto období spojen s nedůvěrou ke kráse. Oslavy života, zobrazování nahých krás v přírodní scénérii je nebezpečné, opět se dílo vystavuje možnosti nařčení z kýče. Dnešní oficiální umění (umění prezentované v institucích) i přes svou roztržitost má společného jmenovatele, sice zálibu v zobrazování v hnusu, patologických poruchách osobnosti, minoritních zvyků a subkultur. Vnitřnosti, sadomasochismus, násilí, negativní emoce, to jsou zásadní témata. Mění se i metoda a technika práce. Malba krví, výkaly, koláže, psychedelické videoinstalace. Je evidentní, že současné umění spojuje strach zobrazit kvality bytí. Hnus není oficiálně považován za kýč, protože nemůže být líbivý, pokud recipient netrpí psychickou poruchou. Hodnota tohoto umění je potom vlastně odvozena od faktu, že se nikomu nelíbí, nikoho nepovzbuzuje a v záplavě extrémů už ani

nešokuje, nebucuje. Milovníci artefaktů, které mají určité charakteristiky, jsou označeni za arbitry, kteří mají dobrý vkus. Mít dobrý vkus ale znamená v každé epoše vyznávat odlišné vnější hodnoty. Jak je možné označit artefakt za kýč, když dobrý vkus je proměnlivý? [8, s. 199]

4.3 Hodnota špatného vkusu

Kýč je naproti tomu synonymem špatného vkusu. Pokud je ale kýč líbivý, znamená to, že jeho přitažlivost je přitažlivostí estetickou a není tudíž esteticky bezcenný. [16, s. 34] Pokud není esteticky bezcenný, má určitou hodnotu, která je v čase proměnlivá, jinými slovy, je to hodnotné umění, jen současností nedoceněné. Kýč je založen líbivostí, předmět si tedy konzument pořizuje, protože se mu líbí, záleží mu na obraze samotném, ne na jemu přisouzené hodnotě, nebo na hodnotě umělce, který ho vytvořil. Naproti tomu konzument tradičního umění artefakt často pořizuje za účelem investice nebo demonstrace vlastního sociálního postavení. Kýč navíc poskytuje estetický prožitek, estetické uspokojení možnost imaginace, snění, při pohledu na pláž se západem slunce a delfíny, nebo dlouhonohou krasavici. Nabízí se tvrzení, že kýč a umění jsou jen dvě strany téže mince, dva rovnocenné proudy: umění pro vzdělance a nevzdělance, proto je třeba respektovat rozdíl mezi dvěma odlišnými vkusy. [4, s. 397] Je třeba si povšimnout, že kýč a jeho konzumenti jsou zdánlivě demokratičtější v posuzování umění: nevysmívají se galerijnímu umění. Naopak příznivci vysokého umění se kýči vysmívají. Dá se říci, že nelze uvést v platnost obecné hodnocení uměleckého díla, je možné vyjádřit pouze subjektivní preference. [16, s. 35] Zároveň zůstává zřejmé, že existuje rozdíl mezi obrazem Adama a Evy od Albrechta Dürera (příloha č. 2) a Františka Ringo Čecha (příloha č. 3). Co je od sebe odlišuje? Jako hlavní důvod lze vidět rozměrnost. Zatímco první dílo nám nabízí sice neskutečný, ale barvitý obraz reality zatímco druhé dílo vidí situaci jednoznačně, pólovitě, přitom aby realita, byť modifikovaná, byla důvěryhodnou, je třeba nabídnout divákovi širší spektrum interpretací, různé možnosti vztahování se k obrazu. Clement Greenberg tvrdí, že: „Zatímco avantgarda (chápeme-li ji obecně jako umění v jeho objevitelské a tvůrčí funkci) napodobuje akt napodobování, kýč napodobuje účinek nápodoby; když avantgarda dělá své umění, klade důraz na postupy, které vedou k vytvoření díla, a povyšuje je na předmět

vlastního diskurzu, kdežto kýč klade důraz na reakce, které má vyvolat, a na cíl svého snažení povyšuje emotivní reakci publika.“ [7, s. 70] Je to právě diktatura kýče, která dělá z kýče kýč. Kýč rozkazuje, co si má divák myslet. Alternativa není možná, prvním kontaktem s kýčovitým artefaktem jsme taženi po kolejích, kterými jeli všichni před námi, bez možnosti volby přestupu. Snad z této dominance je odvozeno použití kýče totalitními režimy a jeho fungování v nich, jak ukážou následující kapitoly. Právě jmenovaná jednokolejnost kýče ukazuje, že jeho demokratičnost je jen zdánlivá. Není možné tvrdit, že subjekt si dílo kupuje pro něj samotné, spíše tak činí z důvodu snadno dostupných emocí. Špatný vkus tak souvisí spíše se životním stylem, který je schematizovaný, než se schopností kvalitativně posoudit estetický objekt.

4.4 Způsob tvorby

Ukazuje se jako téměř nemožné rozlišit mezi uměním a kýčem, pokud přistupujeme k již hotovému objektu. Podle Dwighta Macdonalda je třeba rozlišovat mezi způsobem tvorby: „Zatímco díla vysokého umění jsou podle něj výsledkem činnosti jednotlivce, který je ve své tvorbě nezávislý na požadavcích zájmových skupin, díla populárního umění jsou výsledkem kolektivního pracovního úsilí a jejich tvorba je omezena ideologickými vlivy.“ [28, s. 34] Důležitou roli tak hraje zodpovědnost. Svě dílo má umělec plně pod kontrolou, stává se jeho součástí. Moderní díla jsou často technologicky náročná a vyžadují účast mnoha specialistů. Díky této participaci mnoha je dílo nejednotné: „Jednota je pro umění esenciální. Nemůže být dosažena výrobní linkou obsluhovanou vysoce kvalifikovanými specialisty (...) Ke vzniku umění na rozdíl od kýče dochází pouze v případě, že výhradní pravomoc náleží pouze rozumu a citu jedné osoby.“ [Ibid.] Můžeme souhlasit, že niterný vklad, přístup autora k práci, nutně ovlivňuje kvalitu díla. Je ale bezpodmínečné, aby skupinová práce měla nižší kvalitu, dokonce byla kýčem? Stěží někdo zpochybní kvalitu Dürerových obrazů malovaných v dílnách. Je ale zřejmé, že Dürerovy obrazy jsou jednotné částečně díky dobovému úzu, který se na malířskou tvorbu vztahoval. Stejně tak antické chrámy: stylová jednota, která je přísně vyžadována, předem zajišťuje jednotu díla, ač na něm participuje více umělců. Tato jednota se přitom nevztahuje jen na jediný artefakt, ale na celé období, které lze

nazvat epochou: ta je sjednocena stylovou jednotou napříč veškerým výtvarným uměním (architektura, malířství, sochařství).

V rámci postindustriálního období stěží můžeme jmenovat společné prvky, snad kromě jediného: roztržitost. Jednota je vystřídána módními vlnami, proudy, subkulturami, v posledních desetiletích spíše tendencemi. Zdá se, že je tak znemožněno více umělcům vytvořit společné dílo. Nejsou totiž svázáni epochální stylovou jednotou, která sjednotí i dílo. Neustálá individualizace tak může znemožňovat společnou tvorbu. Za pozornost stojí fakt, že v minulosti vytvářená díla, ač vnitřně jednotná, nejsou stejná. Každá dílna pracuje individuálně, neopakovatelně, jedinečně interpretuje svět, zároveň ale respektuje časovost, duch doby, ke kterému přispívá, a dává tak epoše smysl. Společná tvorba nemusí vést ke kýči, problémem ale je, že dnes se jen těžko lidé dovedou sejít. Toto „scházení se nad věcí“ vystřídalo „scházení se pro věc“, kdy schůzka není realizována jen z důvodu „bytí spolu“, ale je už předem smluvená za nějakým účelem, často zisku nebo jiného osobního prospěchu. Scházení se je nástrojovité, slouží jako nástroj pro dosažení cíle. Toto pojetí upírá svobodu, kterou nabízí schůzka z důvodu pobytu. Z tohoto neinstrumentalizovaného pojetí se může projevit svobodný duch a dát vzniknout umění. Aby bylo takové uchopení možné, je nutné tematizovat přirozený svět jako: „Problém setkávání, porozumění, tlumočení i jednání. Přirozený svět se ukazuje jako nárok porozumění jiným nebo novým pohledům, zkušenostem a názorům.“ [15, s. 67]

5. Kýč v uměleckých disciplínách

Kýč se prolíná všemi disciplínami výtvarného umění, nejen malířstvím, ale i architekturou a sochařstvím. Právě na poslední dvě jmenované skupiny se tato kapitola zaměří.

5.1 Architektura

Průmyslová revoluce zcela změnila i architekturu, zejména novými materiály a inovacemi, které přinesla. Například železobeton, dále potom typizace prvků, které umožňují vytvářet identické stavby, někdy smontované už v továrně. [10, s. 362] Technologická náročnost vyžaduje spolupráci mnoha odborníků, stále větší roli hrají i ekonomické zájmy. Estetika stavby už není zásadní, převládá funkce, zejména ve funkcionalismu, kterému: „Až později jeho stoupenci přiznávali význam estetických, psychických a v nejširším slova smyslu společenských funkcí architektury.“ [Ibid.] Právě reprodukovatelnost, která se navíc často neptá po individuálních potřebách lidí, aspiruje na kýč.

Leon Battista Alberti říká: „Krása musí mít určitý zákonitý soulad všech částí, (...) člověk nesmí nic přidat, ubrat ani změnit, aniž ji naruší.“ [26, s. 96] Nesoulad částí není fenoménem funkcionalismu, častěji ho můžeme pozorovat u rodinných domů, které vytvářejí satelitní městečka. Tyto domy Albertiho kritérium nemusí splňovat: příliš těžká střecha s obrovskými vikýři, balkón s balustrádou. Neodpovídají Albertiho definici krásy, znamená to, že jsou kýčem? Kýč jako takový se nezajímá o souvislosti. Je lhostejný k pochopení hlubší struktury. Právě zde lze nalézt souvislost se satelitními městečky: nejenže některé domy jsou podle možných definic ošklivé, některé jsou „z katalogu“, tedy reprodukovatelné, navíc se nezajímají o krajinný ráz, původní obyvatele, koncept vesnice. Vznikají často nekonceptně na zelené louce, na místě, ke kterému přichází obyvatelé nemají žádný vztah, přitom si ho ani nemají šanci vytvořit, protože nová zástavba zcela přetvoří místo i jeho ducha. Zástavba je realizována bez přirozeného respektu k místnímu urbanismu. „Náš všední život se odehrává v nějakém prostředí. Žijeme v určité krajině, která má své charakteristické rysy, své vztahy svých horizontů. Podobně žijeme v určité vrstvě společnosti. Struktury horizontů si v běžné všednosti téměř neuvědomujeme, dávají se nám spíše v jakémsi životním pocitu obvyklého řádu.“ [15, s. 57] To, čím jsme

obklopení nás zároveň charakterizuje. Právě porušováním řádu je přerušen vztah k přirozenému světu, nepřirozená struktura krajiny vymezuje negativně náš horizont, vede od umění ke kýči.

Lze pozorovat, že vesnice jsou dvě: původní zástavba s původními obyvateli a nová zástavba s lidmi, kteří zde „jen přespávají“. To, že obyvatelé nové domy neobývají, zapříčiňuje „vybydlenost“ vesnice, zejména zde zcela chybí přirozené centrum, místo setkávání, služby apod. Důležitou roli hraje individualizace, která je spíše bezohledností k charakteru místa: terénní úpravy, které porušují krajinný ráz, navzájem se nerespektující zástavby, kdy vedle novostavby srubu vyroste funkcionalistická vilka. Právě tato bezohlednost, nedostatek citu a respektu k okolí a snahy o pochopení, to vše jsou znaky, které konstituují kýč. Na srubu jistě není nic špatného, pokud se nachází ve vhodném kontextu. Právě pochopení kontextu je to, co řadí architekturu mezi umění. Při zpodstatnění účelovosti architektury lze souhlasit s Collingwoodem, že architektura je řemeslem a domy jsou „stroje na bydlení“. [6, s. 182]

5.1.1 Specifika nebytové architektury

Ještě obtížnější může být rozlišení kýče v rámci nebytové architektury. Tyto stavby jsou zpravidla nereprodukované a vzhledem k množství směrů je vždy možné stavbu k některému přiřadit. Tímto zařazením „k něčemu“ jakoby daný objekt byl uchráněn z nařčení z kýče. „Ve velkých rozměrech se u patřičně pompézního, předimenzovaného či neproporčního provedení stavby nemluví o kýči, nýbrž o esteticismu, eklekticismu či formalismu. Bylo by možné pojmenovat věci pravým jménem a - aspoň v některých případech - hovořit o monumentálním kýči nebo kýči mocných.“ [26, s. 97] Monumentalita může být kýčem, pokud nemá svůj vnitřní, přirozený význam. Například zámek ve Versailles není kýčem, protože se jedná o autentické svědectví dané epochy. Stejně tak monumentální středověký hrad, jehož monumentálnost je funkční. Kýč se projevuje tam, kde sahá k historickým vzorům. [26, s. 98] Přitom tyto vzory nemají v rámci nové doby opodstatnění, kýčem bude kopie zámku ve Versailles. Nutné je opodstatnění použitých prvků, které musí být účelné a funkční. Účelovost v architektuře, na rozdíl od ostatního výtvarného umění, nemůže být kýčem. Budovy jsou vytvářeny s nějakým cílem: obývání, pracování,

zábava. Jen stěží si lze představit, že architekt bude vytvářet libovolné budovy, které teprve později najdou uplatnění. [10, s. 362] Architektura je funkční, pokud ne, jedná se o sochy budov, tedy sochařství. Zároveň by tato účelovost neměla pohltnout ostatní funkce stavby. Gotický kostel slouží nejen jako svatostánek, nutné přístřeší pro konání bohoslužeb, ale také jako zdroj inspirace, duchovní energie, dále nabízí pochopení, vykládá svět.

5.1.2 Denotativnost

Podle Kulky je důležitým aspektem architektury její nedenotativní charakter. Denotativnost v rámci architektury je spíše výjimkou, snad právě proto je kýč v architektuře méně obvyklý. Přesto se objevuje: restaurace ve tvaru korábů, stánky rychlého občerstvení připomínající hamburgery apod. „Ne všechna denotativní architektonická díla nutně vyúsťují v kýč. Základní koncepce budovy státní opery v Sydney evokuje plachetnici. Rozhodně se nejedná o kýč. Liší se od kýče originalitou koncepce a také tím, že divák musí použít obrazotvornosti a svých interpretačních schopností, aby si utvořil představu o lodi.“ [16, s. 139] Každé umělecké dílo, i architektonické, pokud nechce sklouznout ke kýči, musí divákovi nabídnout možnost vlastního svobodného přístupu. Stavba má být přístupná, uchopitelná, nikoliv podbízivá, zploštělá. Musí se vztahovat k realitě, něco představovat. Zde lze identifikovat kýčovitost slohů a směrů, které se snaží vytěžit z úspěšné minulosti. [16, s. 141] Snaha zapomenout na realitu, protože je až příliš složitá, neuchopitelná, vede k pohodlnější cestě: čerpat z již osvědčených způsobů a vyhnout se tak náročnému hledání vlastního postupu. [6, s. 187] Na druhé straně zřejmě není možné označit veškerý historicismus kýčem: prvky nebo motivy příznačné pro dávnou epochu mohou být aktualizovány, nově interpretovány, okontextovány. Dochází zde k posunu, k aktualizaci smyslu. Tentýž prvek může plnit zcela odlišnou funkci, mít jiný význam. Tím se neuzavírá do minulosti, naopak, vztahuje se k současnosti, kterou uchopuje, a může nalézt souvislost mezi minulostí a budoucností. Toto ukotvení umožňuje tázat se po smyslu vlastního bytí, toto spojení tak může být cennější než osamělost zcela původního výkřiku.

5.2 Sochařství

Sochařství lze vymezit vůči kýči snáze, neboť není spojeno s funkcí tak těsně jako architektura. Na druhé straně je funkčně svázanější než malířství. Sochy nejsou užívány jen v náboženském nebo ideologickém smyslu, ale čteněji souvisí s užitným uměním, mají funkci architektonickou, nebo slouží k adoraci. Své místo mají ve veřejném prostoru i dekorační funkci v domácnostech. Právě v těchto rolích jsou k polohám kýče nejbližší.

5.2.1 Zesochovatění

Například Saliera Benvenuta Celliniho (příloha č. 4). Může nás iritovat přezdobenost asi nejznámější kořenky, nebo jiných sochařsky pojednaných předmětů. Některé, zejména v období rokoka, rezignují na svou funkci, stávají se sochami: z důvodu své zdobnosti nejsou schopny plnit svou funkci. Přesto se nejedná o kýč: takovým objektem umělec demonstroval svou řemeslnou zručnost, zároveň se ale realizoval. Vytvořil objekt podle svého bytostného estetického přesvědčení, byť v mantinelech doby. Díky tomuto přístupu vznikla jedinečná kategorie soch - užitných předmětů, kde každá je originálem. Sochařské pojetí užitého předmětu nepopírá jeho funkci. Pokud zdobnost znemožňuje jeho užívání, je považován za sochu. [29]

5.2.2 Socha jako dekorace

Největším problémem postindustriálního sochařství jsou dekorace. Právě zde kýč nabyl nebývalých rozměrů. Jsou to sošky andělíčků, baletek, Santa Clausů, které stroje chrlí v nekonečném množství. Tyto sošky sice často ukazují hluboké city, ale na rozdíl od umělecké, nebo lidové tvorby, je hodnota citového vypění devalvována jejich množstvím. Chybí zde osobní vklad tvůrce. [26, s. 67] Kýčovitost konstituují také spotřebitelé, kteří si reprodukci sochy Michelangelova Davida jako zahradní dekoraci koupí, nikoliv proto, že mají nějaký vztah k antice, nebo je David uchvacuje, ale proto, že chtějí mít „romantický“ koutek s jezírkem. Touží zažívat pocity jako by byli v starobylé italské zahradě. Právě tato stylizace, touha po prožitku bez jakéhokoliv vlastního přispění kýčuje jinak dokonalou sochu, byť se jedná o její reprodukci.

5.2.3 Náboženství jako móda

Jinou kategorii tvoří sochy s náboženskou tematikou. „Mají věřícímu člověku usnadnit náboženskou kontemplaci, připomenout mu modlitbu a v těžkých chvílích prostě být při něm a pomoci mu.“ [26, s. 76] Sošky tak nemají jen estetickou funkci, pomáhají zprostředkovat duchovní zážitek, umožňují spojení s transcendentním světem. Ačkoliv svůj účel plní, nesmí vznikat účelově, ale z potřeby člověka projevit svou lásku k Bohu. Vyjadřují citové pohnutí, soucit, obrací se k obecným hodnotám lidství. Takového pojetí je schopen jen umělec, který sám může čerpat z niterného vhledu, aby vtiskl soše výraz dobroty, soucitu, graciéznosti, jak můžeme sledovat u středověkých madon. Postindustriální epochu ale reprezentuje nechuť k hlubšímu rozjímání. Vyznávání náboženství se stalo spíše módou, než způsobem života, skutečným postojem ke světu. Náboženská socha už není dílem meditujícího mnicha, ale sádrovým nebo plastovým odlitkem, nabarvený dělníkem. Není třeba zdůrazňovat, že se jedná o kýč. Problém je, že není rozdíl mezi takto pojatou madonou a svítícím sobem: oba předměty už slouží pouze jako dekorace. Madona působí křečovitě, nepřístupně, nesoucítě, nenabízí útěchu ani prostor pro vlastní duchovní rozvoj, možnost navázání kontaktu s transcendentními strukturami.

5.2.4 Turismus a ironie

K podobné redukci dochází, pokud je socha vystavena turismu. Západní turisté v Indii mohou sochy různých tamních božstev a zdobených oltářů vnímat jako kýč, ale kýčem se takové artefakty stávají až coby dekorace v jejich domech. Právě přirozený kulturní okruh je tím, co odlišuje kýč od umění. Kulturní okruh se tak stává nutností, neboť jen uvnitř něho samotného jsou účastníci disponováni přistoupit k danému artefaktu nemanipulativně. Stává se součástí jejich přirozeného cítění, vnímání světa.

I artefakty vycházející z kulturní přirozenosti mohou být kýčem, důležitou roli zde hraje záměna funkce: „Estetickým pokrytectvím kýče je jeho nárok být pokládán za umění. Do jiné roviny se ovšem dostane, je-li relativizován „ironickou distancí“ a případně takto využit ve skutečné umělecké tvorbě.“ [27, s. 214] Zde je hlavní úskalí, zejména pop-artu, kdy zůstává otázkou, nakolik artefakt kýč kritizuje a kdy už je kýčem sám. Jmenujme Jeffa Koonse a jeho sochu Michael Jackson a Bubbles

(příloha č. 5). Umělec předvádí kýč záměrně v očekávání, že tato záměrnost bude pochopena jako umělecká distance. Je třeba zmínit, že daný artefakt byl prodán za téměř šest milionů amerických dolarů. Právě kalkul a ziskovost jsou součástí naší kultury. Je evidentní, že nemohou vytvořit umění, jedině kýč.

6. Věda jako zdroj kýče

6.1 Instrumentalizace

Kýč bývá často spojován s masovostí. Masovost byla umožněna průmyslovou revolucí a industrializací. Strojová výroba umožňuje produkovat neomezené množství výrobků za cenu, která je přijatelná pro široké vrstvy obyvatelstva. Pásová výroba se snaží o co největší produkci za účelem zisku. S každým dalším prodaným předmětem se snižují náklady na výrobu dalších, cena se snižuje a výrobek expanduje do dalších domácností. Účelem výroby je vytvoření zisku, toho je dosaženo při co největší produkci. Ekonomika provozu absentuje otázku po účelu, vládnoucí silou je zde instrumentální rozum. [31] Ten nehodnotí předmět sám o sobě, ale z hlediska jeho přínosu pro korporaci a její vlastníky. Tato odcizenost od předmětu, neochota uvažovat o jeho potřebě, užívat ho pouze jako prostředek, generuje kýč. Kýč jako masovost, která produkuje zisk. Na druhou stranu je třeba si uvědomit, že ne všechna masovost a industriální výroba produkuje kýč. Takovou situaci můžeme spatřit například v užitém umění. V rámci užitého umění je ale prioritní funkce, nutnost vlastnit některé předměty za účelem každodenního obstarávání. V tom smyslu musí být dostupné.

Masovost je umění nebezpečná, nemůžeme ale požadovat za zcela objektivní, když tentýž předmět, který bude jednou nabízen jako řemeslný produkt, objekt kulturního dědictví a tedy vysoce ceněn, podruhé nemůže být zatracován jen proto, že je vyráběn po tisících. Je ale zřejmé, že právě technické možnosti umožňují vytvářet vhodné prostředí pro to, aby byly předměty tvořeny i uchopovány jako kýče.

6.2 Odepření vlastního názoru

Aplikovaná věda, tedy technika, připívá k vytváření kýče, nelze ale tvrdit, že je jeho zdrojem. Spíše než s nástupem techniky je možné odvodit rozšíření kýče od nástupu vědecké racionality, vědeckým přístupem ke světu. Můžeme pozorovat totalitarismus vědy, kdy všichni musí uvažovat vědeckým způsobem. Žádné jiné zakoušení světa není povoleno. [15, s. 160] Právě tato společensky vynucená jednota se vztahuje i na jednotu vkusu. Věda zároveň člověku odpírá možnost vstoupit do vztahu s transcendentálními entitami, odpírá kontemplativní způsob poznání,

realizaci bytí. Přitom na těchto strukturách je založeno porozumění si s výtvarným dílem. Je třeba aktivizovat snahu o komunikaci, navázání vnitřního dialogu, snahu o pochopení díla o sobě, v celku, v kontextu. Věda postupuje přesně opačným směrem: jednotu dělí na části, které pod drobnohledem zkoumá a snaží se znovuoobnovit jednotu. Zapomíná tak, že část sama o sobě není ničím a části spolu jsou jen „hromadou písku“, věda nenabízí vnitřní pochopení entit. Přitom umělecké dílo lze pochopit stěží jinak než „zevnitř“ Věda přímo reprezentuje odklon o vnitřního, snaží se analyzovat vnější, přitom umění lze charakterizovat jako „syntézu bytí“, vnitřně sounáležitou, nedělitelnou jednotu. Právě tato jednota zasahuje diváka hluboce a široce.

6.3 Dominance vědy

Atomistický a účelový způsob myšlení je v naší společnosti dominantní. Zároveň lidé jsou bytostmi emocionálními, často je paradoxně postmoderní člověk emocionálně přexponovaný. Není ale ochoten přistoupit k uměleckému dílu jinak než z pozice vědecké racionality. Jak již bylo řečeno, z tohoto postoje se mu nemůže podařit otevřít komunikaci s objektem, proto odchází s nepochopením. Mezitím kýč je schopen nabídnout sdělení, které lze dekodovat vědeckou racionalitou. Promlouvá exaktně, místo „ano, ale“ říká „ano, ano“, tím nevede k pochybnosti. Svět sice interpretuje, ale za cenu schematizace. I zde nalézáme paralelu s vědou, která stojí na schematizování světa, zejména produkcí modelů. Model simuluje realitu, ale zároveň je za realitu považován. Model je možné kdykoliv a kdekoliv podle návodu sestavit a pokus zopakovat se stejným výsledkem. [24, s. 6] I zde se jedná o vytržení z kontextu, stejně jako vytrhává z kontextu kýč. Skutečné umění si je vědomo neopakovatelnosti okamžiku, proto artefakt promlouvá ke každému divákovi rozdílným způsobem. Z důvodu posunu časovosti je pozměněna i struktura skutečnosti, pravé umění i ve své neměnnosti je schopno tyto změny reflektovat. Kýč mezitím promlouvá stále stejným jazykem, připomíná automat hrající tutéž písničku, kdykoliv ho zapneme. Pro vymezení se vůči kýči je nutné, aby divák nevnímal realitu vědecky ve smyslu úzkého výseku a předem daných racionálních postupů, které jsou společností tolerované. Nelze než nabídnout náročnější cestu problematizace navyklého světa, cestu neustálého dotazování i intuice.

7. Problém trpaslíka

Přestože je sádrový trpaslík jen jednou z mnoha soch, je tomuto problému věnována samostatná kapitola, neboť se jedná o fenomén, který vyžaduje hlubší zkoumání. Pochopení vytčeného jevu snad přispěje k osvětlení celého kontextu kýče.

7.1 Trpaslík jako symbol

Sádrový trpaslík je považován za symbol kýče. Snaží se zajistit pocit zabydlenosti a bezpečí. Proto působí pozitivně: neustále rozesmátí, se zahradním nářadím. Jsou zachycováni při různých činnostech, pestrobarevně oblečení se špičatou červenou čepicí s ohnutým cípem. Chtějí působit roztomile, proto proporčně odpovídají dítěti. [26, s. 84] Jeho historie sahá až do starověkého Říma, kde byli považováni za ochránce a jsou spjati s mytologickým vědomím člověka. Existují i jiné výklady, například podle F. Ullricha vycházejí z malých lidí, kteří dříve pracovali v dolech a údajně disponovali nadpřirozenými schopnostmi. První zpodobnění trpaslíci tedy připomínali horníky, až později byli upraveni do podoby, v jaké je známe dnes (příloha č. 6). Dnešní trpaslík se do Evropy rozšířil z Německa, kde jeho obliba vzrostla zejména po roce 1945. [26, s. 86]

7.2 Předsudky

Trpaslík sám o sobě kýčem ještě není. Téma kýčem být nemůže, kýčovitost způsobuje až uchopení tématu. Například trpaslíci Kurta Gebauera jsou ceněni jako umělecká díla (příloha č. 7). Co tedy činí z trpaslíka kýč a co umělecké dílo? Jak již bylo řečeno, jsou to zejména masovost, neoriginalita, zjištnost, vlastnosti, které definují obvykle nabízené trpaslíky jako kýče. Právě nad obvyklostí je třeba se pozastavit. Část populace považuje sochu trpaslíka za kýčovitou, aniž by byla daná problematika hlouběji tematizována. Právě v tomto samozřejmém přístupu, kdy i laik označí trpaslíka za kýč, lze vidět zásadní problém při posuzování artefaktu. K tomuto posouzení často dochází na základě partikulárních hledisek (má červenou čepici, pestrý kabát, rýč), přitom vztahování se k jsoucnosti samé chybí. [15, s. 10] Trpaslík nebývá obecně vnímán jako individuální objekt, ale vždy už je nějakým způsobem před-pochopen. To, že už nějak před-rozumíme všem jsoucnům našeho světa je zřejmé a pro každodenní obstarávání i nutné, ale právě umění je místem, která vyvolává snahu o nalezení přirozeného světa, který se stává stále obtížnějším

filosofickým problémem. [15, s. 18] Trpaslík není jen před-pochopen, zde hraje důležitější roli předsudečnost. Ačkoliv posuzovatel vidí trpaslíka osamoceného, může ho asociovat s polem trpaslíků na tržnici. Stejně tak ho vidí nikoliv jako dílo v instituci, ale sochu v zahradě. Navíc styl takové zahrady už se předem jeví jako kýčovitý. Tomuto tématu se podrobněji věnuje výzkum. Zde práce vymezuje předsudečnost jako univerzální problém umění: jako je trpaslík předsudečně považován za kýč, je například Mona Lisa Leonarda da Vinci širokou populací všeobecně považována za vysoké umění. Postoj většiny se v rámci umění jeví jako nedemokratický. Zde lze nalézt masovost jako hlavní zdroj kýče. Nejde o masovost ve smyslu stejnosti produktů, ale identického myšlení, které znemožňuje nalézt vlastní cestu. Jeví se jako neřešitelný problém vymezit kýč v konkrétní realitě, dokud divák nenalezne přirozený svět a postoj k němu.

7.3 Přístup k objektu

Trpaslík se stává kýčem, pokud je chápán jako zahradní dekorace, která má sloužit k navození pozitivní nálady při každém pohledu na něj. Lze ho ale chápat i jako součást mytologického vědomí člověka. Pořizují si trpaslíka, protože jsem obeznámen s existencí transcendentních entit. Soška má potom sakralizující charakter, je součástí individuálního náboženství, které není v moderním světě založeno na uctívání a obětování nadpřirozeným bytostem, je spíše nedogmatickým hledáním vztahu k přírodě, jedná se o snahu hlubší komunikace, nalezení porozumění s empiricky nekomunikovatelnými jevy. [24, s. 10-11] Trpaslík zpřítomňuje svébytnou racionalitu, vymezenou vůči konvenčnímu pojetí technizovaného světa. Není jen generátorem klidu, ale i reprezentantem vnitřních, smyslově neuchopitelných struktur dějů. Reprezentuje soulad obyvatele s bytostmi, které jsou jsoucím jiným způsobem, reprezentuje snahu ponechat dějům přirozenou kontinuitu, bez manipulativního vztahování se k nim. Člověk se tak vzdává absolutní kontroly, panování nad přírodou, respektuje přirozené vnitřní děje, kterým je třeba se podřídit. V tomto případě o trpaslíkovi, jako symbolu navázání kontaktu s přírodou, nelze mluvit jako o kýči, protože odkazuje k hlubšímu přesahu jeho samotného, vzdává se dekorativní funkce, aby neustále připomínal přírodní řád. Tuto funkci

může plnit stejná soška, která za jiných okolností může sloužit k pouhé potěše konzumenta. Její funkce je otázkou kontextu, který vytváří subjekt.

7.4 Propůjčení jména

Ve zcela jiné situaci se může trpaslík ocitnout, pokud je pojmenován známou osobností umělce. Stovky sádrových trpaslíků jsou považovány za kýč částečně kvůli své bezejmennosti, respektive bezejmennosti svého autora. Jsou jen sádrovou masou, jsou početností, která devaluje jejich hodnotu. Pokud k trpaslíkovi přistoupí designér, mění se trpasličí banalita na jedinečnost. Takovým designérem je Philippe Starck, jehož trpaslík slouží zároveň jako sedačka a pojmenoval ho Attila (příloha č. 8). Vytažením na světlo, pryč z anonymity, vzniká dojem, že tento trpaslík je něco jiného než ostatní. Propůjčením jména designéra se vyznačuje originalitou a lze si myslet, že ostatní trpaslíky ironizuje. Ovšem pouze pokud známe jeho historii, stejně tak, jako kontext, který mu byl přisouzen umělcem. Lze tvrdit, že právě tento designerský počin v sobě samém kýč akcentuje, protože imitace a přidání užitekosti je právě zásadním znakem kýče. [26, s. 86-87]

Propůjčení jména se stalo fenoménem současného umění. Místo o artefakt samotný se obecnostvo zajímá spíše o osobu umělce. Ten je nucen soustředit se více na svou prezentaci než tvorbu. To, jakým způsobem vystupuje, určuje cenu jeho díla. Aby uspěl, musí vyslyšet rady managerů, kteří tak mohou určovat podobu umění místo umělců samých. [25, s. 61] Právě tento nezájem o věc samu, podlehnutí marketingové masáži, kdy zásadní otázka „co?“ je nahrazena „kdo?“, vytváří kýč.

7.5 Propůjčení prostoru

Další zkušeností je institucionalizace. Problém axiologie reflektuje i moderní výstavnictví, které často nedisponuje schopností vytknout skutečnou hodnotu díla. [25, s. 45] Instituce se pak dostává pod tlak, kdy musí vystavit vše, co je jiné, sporné, křičící, co se vymezuje tradičnímu přístupu, co je netradiční. Proto neustále roste poptávka po vystavování děl zobrazujících násilí, pornografii, výkaly, krev. Dílo běžně pochopitelné jako triviálně hnusné, se díky propůjčení prostoru instituce stává uměním. Zde může docházet k paradoxu: samotný prostor galerie je od ostatních prostor netradiční, proto artefakt běžného života, například kýčovitý trpaslík ve

stánku vedle galerie, je v galerii netradičním, a může si do ní vydobýt přístup. Trpaslík působí jinak, pokud ho vystavíme na zahradě, nebo je-li vystaven známým umělcem v renomované galerii. Zatímco zahradní soška bude vnějším pozorovatelem označena za kýč, soška v instituci je ready-made, který lze pochopit například jako kritiku konzumní společnosti. Lze namítnout, že v případě trpaslíka v galerii došlo k posunutí smyslu, ovšem tento smysl je posunut díky ochotě recipientů ho posunout, případně přidat. Už samotné umístění sošky v galerii posouvá smysl trpaslíka pouze proto, že je umístěn netradičně a tímto umístěním si říká o hlubší interpretaci, které se mu pravděpodobně dostane, protože návštěvníci galerie už jsou předpřipraveni díla interpretovat. Institucionalizované dílo přirozeně k přidání smyslu vyzývá svým nadřazeným postavením nad běžnými, každodenními objekty. Běžný zahradní trpaslík zůstane „jen“ trpaslíkem kýčem, protože je součástí všední, každodenní zkušenosti, ve které už každý předem rozumí takové sošce jako kýči.

7.6 Umělecký absolutismus

Od problematiky axiologie v postmoderní společnosti je odvozena vzrůstající moc umělce a zejména kulturního managementu. Popřením objektivní existence hodnot mohou galerie obsadit díla, která jsou v jistém smyslu odlišná od všech vystavovaných objektů, nedisponují ale schopností vnitřní výpovědi. Z absence hodnot vyplývá nemožnost konstruktivní umělecké kritiky, která se hodnocení vzdává a zůstává u seznamování potenciálního diváka s dílem a zasazováním díla do dějinného kontextu. Pokud chybí umělci i galeristovi dostatečná zpětná vazba, otevírá se prostor pro kýčování v institucích. Galerijní kýč lze považovat za nejnebezpečnější, zejména pro jeho obtížnou identifikovatelnost. Stále častěji v kulturních institucích hraje podstatnou roli ekonomická stránka. Umění je komercializováno, galerie je tlačena k neustálému zvyšování zisku. Zároveň roste počet umělců, školených i samozvaných, kteří se snaží instituce obsadit. Pomáhá jim kulturní management, který se snaží ovlivnit nezávislé rozhodování kurátorů. Instituce, které mohou být podfinancovány, musí na tyto příjmové zdroje přistoupit. Díky propůjčení seriózního prostoru se zvyšuje hodnota jména umělce a tím i jeho díla. Do popředí zájmu se tak dostává zisk, zároveň neexistuje dostatečná reflexe kvality děl. Jsou tak vytvořeny ideální podmínky pro vznik kýče. Zde může

přistoupit snobismus konzumentů umění, kteří nakupují umělecká díla za účelem pouhé dekorace nebo jako demonstraci společenského postavení, majetku. Kupují nikoliv díla, ale jména vytvořená kulturním public relation. Ani kupující zřejmě nezajistí reflexi díla, často právě naopak, proto vzniká galerijní kýč, prezentovaný kulturním průmyslem jako umění. [25, s. 299]

8. Kýč a společnost

8.1 Nadvláda kýče

Mohli bychom říci, že postmoderní společnost je zcela ovládnuta kýčem. Je jím ovládnuta tak, že často není možné rozlišit mezi uměním a kýčem. Nejenže kýč proniknul do regálu supermarketů a odtud do domácností, kýč zachvátil dokonce kulturní instituce: „Ještě před nedávnem se umělci a intelektuálové snažili vytvořit nesmrtelná díla, dnes je hlavní věcí vejít ve známost, objevit se v médiích, rozprodat ve velkém produkty s omezenou životností.“ [18, s. 389] Vzhledem k neomezené společenské touze po zábavě je podle Lipovetského období kulturního vzestupu pryč, vlády se ujímá zábava. Zásadní vliv na rozvoj kýče má tedy společnost.

Vznik kýče je spojován se společenskými změnami, konkrétně s nástupem měšťáctví. Byl umožněn prudkým rozvojem techniky a industrializace. Přesněji lze mluvit o nástupu kýče po francouzské revoluci. Od té doby se stále více vyhraňují různé způsoby života, v postmoderní společnosti reprezentované subkulturami. Stále větší roli hrají peníze, které umožňují kvalitativně diferencovaný způsob života, na rozdíl od středověké společnosti, ve které panovala rovnost díky nižší technologické vyspělosti. [19, s. 16] Král byl léčen stejným zařikáváním jako chudák. S rozvojem techniky roste i poptávka po ní. Měšťáctvo si díky rostoucímu vlivu a vyšší mobilitě může tyto výdobytky dovolit, zároveň ale nechce vytvořit kulturu, která by se postavila aristokracii a založila nové hodnoty. Nedochozí k reflexi vývoje společnosti, naopak, nová společenská třída se chce podobat aristokracii. Nápodoba, jak již bylo řečeno, zakládá kýč. Snaha měšťanstva o život aristokracie není realizována ve své podstatě: nedostatek financí i zdrojů nedovolí stavět z ušlechtilých materiálů, které jsou proto imitovány, stejně jako díla slavných umělců, která si nová třída nemůže dovolit.

8.2 Spící člověk?

Industrializace veškeré produkty zlevnila, umožnila jejich reprodukci v neomezeném množství a způsobila tak i záplavu kýčem. Rozvojem techniky se kýč nepochybně rozšířil jako nikdy předtím a dopady, pramenící z tohoto rozšíření, mají na společnost zásadní vliv. Zejména na lidové a primitivní umění, které bylo

zdevastováno, uchovává se pouze muzejně nebo na několika málo izolovaných místech. S nástupem industrializace postupně odpadá potřeba člověka vytvářet vlastní, svébytnou kulturu, protože je zaplaven na první pohled dokonalejšími výrobky, které jsou finančně dostupné. Dlouhodobě proto dochází k omezování fantazie člověka, která nemá prostor pro seberealizaci, spí. [29] Člověk se stále častěji stává pasivním konzumentem kultury, redukováno na zábavu, místo přirozené snahy sám kulturu vytvářet. Rezignuje na vytváření vlastního světa, zejména zdobením užitkových předmětů, světa, který by mu byl známý a vlastní. Je nucen konzumovat výrobky vytvořené dle názoru jiných lidí. Zde se musí každodenně podřizovat, protože s vizuálním pojetím artefaktu často nesouhlasí, přesto nemá na výběr, je donucen ke kompromisu. Na výběr nemá zejména z toho důvodu, že společensky není přípustné vyrábět vlastní výrobky, zdobit je, obklopovat se jimi. Nestrojovost, neumělost je považována za nedokonalost, zatímco stejnost, strojovost za dokonalost. Celá společnost zpohodlní, disponuje podobným vkusem, konzumuje kýče, protože jsou pohodlné. Svou stejností je snáze ovladatelná a náchylná ke zbytnění kýče, jak je vidět v totalitních společnostech. Otázkou zůstává, zda zmíněné fenomény postihují současného člověka, který má o estetiku evidentní zájem. Projevuje se například v tvorbě interiérů, snaze o seberealizaci, například malbou, fotografií, nebo hudební produkcí. [18, s. 391] Lidé nejsou spící ve smyslu rezignace na estetickou zkušenost. Problémem zůstává, že tato zkušenost není výsledkem soustředěného pozorování, niterného sebevyjádření, kontemplace, ale spíše prezentací nenáročné zábavy. Právě tato lenost, neochota k hlubšímu výkonu se zdají být nejnebezpečnější.

8.3 Lenost jako překážka

Je otázkou, zda můžeme klást industrializaci kýč jako takový za vinu. Už ve starém Římě se setkáváme s kýčem: v domech se objevují busty císaře. [11, s. 1006] Je evidentní, že tyto podobizny byly vyráběny nikoliv umělecky, ale řemeslně. A právě pouhá řemeslnost bez uměleckosti je zásadním znakem kýče. Industrializace už pouze tuto řemeslnost převádí na strojovou výrobu. Lenost tedy není svázaná jen s industriální společností, ale s určitým životním stylem, který se projevuje v různých obdobích, nyní je vyhrocen západní společností.

O lenosti mluvíme ve smyslu snahy o pohodlný život. Pohodlí se přitom vnímá jako veškerá aktivita, která není provázána hlubší účastí diváka. Ten nemusí přistoupit a klást zásadní otázky, snažit se navázat kontakt, promítnout vně bytostné struktury. Lidé už zabavení, zvyklí na samoodkrývání díla, zejména z reklamy, se spokojí s redukcí uměleckého díla na empirický rozum. [1, s. 12] Dávají přednost racionalizaci za cenu vypuzení zbytků tajemství. Odkouzlený svět, bez mytologických struktur, nabízí jednodušší orientaci, uchopitelnou z pozice běžného vztahu před-rozumění ke světu. [1, s. 7] Zde lze hledat nezanedbatelný podíl industrializace, která je zodpovědná za zvěcnění světa. Tak vzniká prostor pro vytváření kýče, protože všechno, co není zřejmé na první pohled, nedává se nám hned, je pro současného člověka divné, nereálné, nepravděpodobné, tedy neexistující. Je zřejmé, že takový přístup je pohodlnější. Lenost účastníků umožňuje monopolní výklad světa. Monopol se ale vysmívá umění, přispívá k ovládnutí společnosti, proto holduje kýči. [1, s. 13]

8.4 Totalitarismus

Pro totalitární režimy se stává umění důležitým nástrojem k ovládnutí společnosti, k přetavení jejích nálad požadovaným směrem. Totalitní systém přebírá kontrolu nad veškerým děním, včetně umění a mění ho v pouhý nástroj disciplinace jedince. [9, s. 49] Právě nástrojovitost umění, situace, kdy slouží jako pouhý prostředek k dosažení ideologických cílů, je předpokladem kýče. Různost, kterou se umělecké dílo ve své vnitřní jednotě snaží zachytit, je přeměněna na stejnost a jednoduchost. Není náhodou, že první útoky fašismu byly namířeny proti modernímu umění. [19, s. 22] To bylo označeno za zvrhlé a veřejně zesměšňováno. Modernisté se tak dočkali „výstav“ svých obrazů pod názvy Kabinet umění hrůzy, Výstava ošklivosti, Představy kulturního bolševismu. [23, s. 165] Veškeré umění bylo zasvěceno oslavě vůdce, Německa, árijské rasy. K tomuto účelu posloužil nacionálně socialistický realismus. Jeho snahou bylo vypočítat skutečnost co nejvěrněji, podle představ nacistů, realisticky. Toto umění mělo být charakterizováno svou čistotou, ušlechtilostí, která stojí v kontrastu s úchylností a touhou po všem horším u modernistů. [16, s. 224] Inspirace byla hledána v antice, to se projevuje zejména ve stavbách Hitlerova dvorního architekta Alberta Speera (příloha č 9). Pompéznost,

předimenzovanost, ale také strohost, důraz na čistotu, v případě sochařství sílu, dokonalý vzhled, kondici. Antické sochy symbolizovaly ušlechtilost árijské rasy. Důležitým prvkem propagandy byla výtvarně pojatá shromáždění, zejména průvody, které měly mytologický charakter a odkazovaly mytickým hrdinům, rituálům a symbolům Německé říše, navozovaly dojem spojení s dávnými předky, s kořeny německého národa. Kýč nevidíme ale pouze ve spojení s nacionalismem. Lze mluvit i o komunistickém kýči (příloha č. 10). S fašistickým kýčem má společnou zobrazovací metodu: realismus. „Byl to však jen a jen kýč a metody, která se podobala realismu, bylo zde užito proto, jen aby se zdálo, že je v něm zjevena pravda. Že jsou věci vskutku takové, jak jsou zobrazeny.“ [19, s. 23] Zde je poukázáno na paradoxní nerealističnost realismu. Realismus ve výtvarném umění sloužil a slouží snad všem totalitním režimům na světě, ať už se jednalo o reliéfy s vyobrazením dělnictva, nebo nacistickou tematiku. Zde kýč není založen na masové produkci, ale nacionalismu, v případě států směřujících ke komunismu je spojen s myšlenkou revoluce a nastolení beztřídní společnosti. I v tomto případě se jedná o kýč. Umění nemá funkci samo „o sobě“, slouží jako mocný nástroj propagandy. Uvádí masy v pohyb a snaží se redukovat individualitu člověka na pouhé kolo v mohutném soustrojí. Proto je třeba, aby jedinec pocítil jednotu, porozuměl výzvě, splnil očekávání, úkol ve prospěch celku, který se po něm žádá. Podle marxistů není cílem světa pouze rozumět, ale změnit ho. [6, s. 214] Proto se zajímají o praktické účinky umění. Realismus je v tomto smyslu optimální vyjadřovací prostředek, protože dovede promluvit k většině obyvatel za použití figurativních, symbolických motivů a epické složky. Obsahy děl jsou pro masu snadno dekodovatelné a dovedou ji mobilizovat. Těmito prostředky lze dosáhnout emocionální odezvy a právě záměrná prvoplánovitá odezva je základním rysem kýče.

Umění se, jak již bylo zmíněno, snaží s recipientem komunikovat, vytvořit rovnocenný vztah, skrze který dochází k výměně informací. Divák tak apriorně pasivní artefakt zživotňuje. Kýči jde o něco jiného: o manipulaci. Tento trend lze nejlépe identifikovat právě u „umění“ totalitního. Vzpomeňme na Orwellovo Ministerstvo pravdy, které nejenom účelově interpretuje realitu, ale manipuluje minulost, aby ovládlo přítomnost. [12, s. 55] Umění, které nemá ideologickou roli,

nemá v rámci totalitního režimu místo. Přestává informovat o realitě a svým svébytným přístupem realitu svobodně formulovat, je establishmentem nuceno tematizovat lži a vytvářet o nich iluzi skutečnosti, pravdy, která neexistovala. [Ibid] Cílem propagandy potom není konfrontací vyzvat diváka k nahlížení skutečnosti z více úhlů, problematizovat předem bezproblémové, ale přesvědčit ho o jediném možném pohledu. Právě pro svou zmanipulovanost a nedemokratičnost nelze oficiální výtvarné umění totalitních režimů považovat za umění.

8.5 Alternativa

Umění je latentně nebezpečné nejen pro režimy totalitní, ale i pro demokratické. Estetická zkušenost má silný politický význam, jak tvrdí Marcuse. „Ten spočívá v tom, že nám ukazuje alternativní způsob cítění a myšlení vzhledem ke každodennosti, ujařmené penězi a byrokratickou mocí. Revoluční povaha estetické zkušenosti nezávisí na jejím obsahu, ale na jejích vnitřních vlastnostech. Z tohoto hlediska může být umění považováno za projev svobodného a autonomního života, za projev existující a působící již zde a nyní.“ [21, s. 34] Alternativa, jak již bylo naznačeno, bývá v naší společnosti problematická. Obvykle nebývá perzekuovaná, přesto se jí většinová společnost obává. Rozpoznává nebezpečí, které jí hrozí, pokud by byla konfrontována s cizím. Bojí se pravdy o sobě samé. Pokud alternativa získává na oblibě a problematizuje dogmata většiny, bývá potlačena, nebo včleněna do hlavního proudu, kde se stane jednou z módních vln, která pomine nejdéle v příští generaci. Jak již bylo řečeno, naše společnost, založená průmyslově, ač netotalitní, kýč podporuje. Svobodnou estetickou zkušenost si většina nemůže dopřát, ať už v důsledku vzdělání, mediální masáže, nebo i z nedostatku příležitostí setkat se s uměleckým dílem. V důsledku toho převládá ve společnosti kýč, který sice neumožňuje nazírat skutečné hodnoty, ale zároveň je oázou bezpečí, strukturou, která nemůže ohrozit stabilitu a fungování společnosti. Nelze se ale spokojit s vysvětlením, že společnost může fungovat pouze na základě hromadné konzumace kýče. Například Marcuse vidí východisko v nastolení harmonie mezi životními pudy a rozumem, mezi svobodou a občanskou morálkou. Takový řád lze chápat jako estetický, protože je charakterizován účelností bez účelu, čím lze definovat krásu a

zákonnost bez zákona, jako definici svobody. Vzniká tak prostor, kde industrializace přestává mít donucující charakter, naopak slouží individuálním snahám. [21, s. 33]

Jedná se sice o jedinečnou možnost vymanění se z většinového diktátu kýče bez pádu k chaosu, jsou zde ale kladeny větší nároky na jednotlivce, zejména na jeho sebereflexi. Tato reflexe je možná při zaujetí filozofického postoje, jak již bylo řečeno. Zdá se, že se neustále nacházíme v kruhu, v Platónské jeskyni, kde je stále přítomná cesta pravdy, ale pro většinu stěží uchopitelná, protože přetrhat pouta není otázkou síly, jako spíše změny životního stylu, změny názoru, snad připuštění dalších názorů jako rovných a stejně pravdivých názoru individuálnímu. Demokratizace může otevřít prostor svobody, pole promlouvajícího umění, cestu, která může končit nenásilným celospolečenským odmítnutím kýče.

8.6 Kýč se brání

Vymanění se z pout kýče je komplikovanější v tom smyslu, že kýč sám sebe dovede chránit. Právě zde působí odstředivé síly vytvářené kýčem, které strhují člověka od vlastního bytí k cizím jsoucům. Úkolem kýče, ať už z ekonomického, ideologického, či egoistického důvodu, je upoutat na sebe pozornost. Lidská mysl je tak poutána k entitě, která je obsahově prázdná, její obsah je zdánlivý. S tímto zdáním člověk pracuje jako s realitou. Fikce je tak považována za pravdu, pravda za lež. Toto jsou pravá pouta kýče: ve schopnosti vydávat lež za pravdu. Taková pravda je přitom snadno dekodovatelná, čímž přispívá v touze po ní samé. Ve věku zábavy lze jen stěží očekávat, že se člověk vydá těžší cestou, byť na jejím konci čeká svoboda.

9. Tělesnost a kýč

9.1 Chápání těla

Mezi základní témata výtvarného umění patří lidské tělo. Je zřejmé, že vnímání tělesnosti prochází vývojem: od starořecké ušlechtilosti až po zpornografičtění. I zde lze sledovat vliv novověké vědy a průmyslové revoluce, které zapříčinily strojové pochopení člověka. Člověk už není chápán jako bytí, které je nějakým způsobem projevené, ale jako dokonalý mechanismus. Právě mechanistické pojetí člověka způsobuje jeho nepochopení. Krása lidského těla, Řeky viděná v ideálních poměrech částí k celku, je projevem vnitřní krásy. Fyzický vzhled tak vypovídá o vnitřním ustrojení člověka. [27, s. 123] Toto vidění je redukováno s nástupem strojů. Vzhled člověka nevypovídá víc než to, jak daná osoba vypadá, není zde pojítka s vnitřním světem. Je nutné zdůraznit, že lidské tělo nejen nějak chápeme, ale i prožíváme. Zde vzniká nebezpečí redukce osobnosti na výrobní jednotku, robota, jak ukázala industriální revoluce. Organizace velkých továren je toho důkazem: každý dělá svou mechanickou činnost, u které není třeba se zamýšlet nad dalšími postupy, objevovat nové možnosti, na rozdíl od řemeslné výroby, kde se nelze obejít bez tvůrčího přístupu. [18, s. 186] Důležitým prvkem je robotizace výroby, kdy zpočátku robot byl pomocníkem člověka, zatímco současné tendence směřují k tomu, že člověk je pomocníkem robota. Právě tato redukce transcendentního světa člověka na mechanické pojetí, generuje, jak zpravidla každá redukce, kýč.

Obecné pochopení těla je vnější. Podle Merleau-Pontyho je k zevnitřnímu pohledu nutné nahlížet těla ostatních. „Pochopení, co se v druhém odehrává a skrze to nazpět i porozumění mnohému z vlastního prožitku, co by jinak nebylo pojmenováno.“ [27, s. 121] Jde o uchopení těla jako „vnitřního horizontu“. Růžena Grebeníčková tvrdí: „Protože duch je nedílnou součástí těla, jde o pochopení těla jako živého subjektu. Je nutné vyvarovat se uchopení těla jako objektu.“ [27, s. 122] Zde shodně tvrdí s Merleau-Pontym, že k tělu, aby bylo pochopeno celostně, není možné zaujmout estetický odstup. Ten je: „Zakrýváním pravdy těla, jenž má být znovu objevena.“ [27, s. 122] Nejde přitom o volání k fyziologickému nahlédnutí pod povrch, ale jako k samostatnému principu, který žije vlastním způsobem. Důsledkem oduševnělosti těla je potom i estetické zakoušení, nikoliv ale jako primární úkol.

Fyziologická estetická zkušenost potom není cílem, ale prostředkem k rozpoznání netělesného obsahu. Touto cestou mohou být divákovi zprostředkovány primárně neempiricky přenosná data. Estetický odstup se v daném kontextu jeví jako nutný prostředek, aby divák mohl vůbec dílo problematizovat, nesmí ale vystavět zeď, která brání obsahové promluvě. Téma těla a tělesnosti má potenci zasáhnout široké vrstvy, protože se jedná o jev, se kterým má každý zkušenost. Skrze tělo zobrazené je možné interpretovat tělo vlastní. Vzhledem k široké poptávce a nedostatečné tematizaci ze strany recipientů, je tělo často manipulováno. Vzniká tak pornografie a kýč.

9.2 Pornografie

Lidské tělo už není obrazem palety vnitřních dějů, ale je obrazem právě za určitým účelem. Takovým příkladem je pornografie: „Pornografií jsou nazývány výtvoř, jejichž jediným nebo hlavním cílem je buď vyvolat sexuální vzrušení, anebo obscénně, tj. samouúčelně okázalým způsobem (ostentativní exhibici) odkrývat a zdůrazňovat intimitu těla a pohlavního života. Pornografie je způsob zobrazení obscenity.“ [27, s. 149]

Vymezení pornografie není snadné. Existuje široké pole umění, které erotiku tematizuje. Zásadní rozdíl lze pozorovat ve způsobu tematizace. Erotické umění zachycuje tělo zevnitř, z intimních hlubin, pornografie zobrazuje jen strojovitost člověka. [27, s. 159] Díla, která zobrazují duševní hnutí, jako je například láska a sex, lze považovat za erotická. Jedná se o spojení duševního stavu s tělesností. U pornografie takové propojení chybí, zůstává pouze tělesnost. Stále se zdá, že hranice mezi erotikou a pornografií je příliš tenká. Je možné tvrdit, že o pornografii se jedná v případě, pokud je sexualita vyčleněna, oddělena od škály stavů lidského prožívání. Snad právě toto odtržení je zásadním znakem pornografie. Zde musíme opět přiznat zásadní roli pozorujícímu subjektu. Právě divák je schopen objevit význam, nebo také význam redukovat, dokonce zvýznamnit bezvýznamné. Tedy erotické umění může mít pro jedince, který není schopen dílo interpretovat, tedy nechat se oslovit škálou významů, pouze pornografický význam. Nahé tělo je zásadní motiv, který ho zřejmě, vzhledem k nezvyklosti pohybu nahých těl ve veřejném prostoru, zaujme jako první. Pokud je divákem sexuálně preferované, může být sexuálně vzrušen. Jistě

je nutné zmínit, že sexuální vzrušení je dáno nedostatečnou estetickou distancí, zároveň je nutné nechat prostor pro působení díla. Kdyby byla hranice odstupu extremizovaná, divák by byl vůči dílu zcela rezistentní, umění by tak ztratilo smysl. Sexuální vzrušení části diváků nemusí být signálem, že se jedná o pornografii. Rozdíl spočívá v tom, že pornografie je vytvořená za účelem sexuálního vzrušení, reprezentovaná fragmentalizací. Podle Sontagové: „Nadměrné zveličení specifických tělesných významů, osamostatněná obnaženost, vyzývavost holého faktu, jeho rozrůstání do nadbytečnosti na úkor celkového rozměru života.“ [27, s. 160] Na druhé straně i dílo vytvořené jako pornografické, může být zasazeno do širšího kontextu a interpretováno. Může se stát například inspirací k vytvoření příběhu, případně literárního díla. Pornografickou situaci lze vnímat i jinak než pornograficky. Důkazem může být umělecká pornografie, zřetelněji identifikovatelná v literatuře, například Markýz de Sade, nebo Oskar Wilde. Ti ale „Patří k uměleckým svědectvím o krajních polohách na území psychiky“ [27, s. 149] Zde se dostáváme do určitého úskalí, kdy uměleckost díla hodnotíme na základě jeho vykloněnosti k extrémům. Možná právě proto se snaží postmoderní umění extremizovat, tematizovat psychické poruchy a další defektní projevy. Za vznikem díla může stát osobní ambice umělce po překročení hranic dosud možného, ovšem toto překročení není výrazem snahy o nalezení vlastní cesty, nebo nutnosti vyplývající z neuspokojivé nebo burcující reality, spíše lze vidět touhu po sebe prezentaci. Dílo nemůže nebýt kýčem, jen z důvodu své extrémní polohy, jinak bychom museli uznat, že tvrdá pornografie, zobrazující sadomasochismus, znásilnění apod. je čistým uměním, protože stěží si lze představit extrémnější polohy lidské psychiky. [16, s. 204] Lze namítnout, že právě zde se jedná o pornografii, neboť takový artefakt se neptá po vnitřním životě zobrazených subjektů. Zde ale opět hraje zásadní roli kontext. Obrazy, popřípadě fotografie, zobrazující znásilnění, jistě působí jinak, pokud jsou umístěny na pornografických webových stránkách nebo v renomované galerii. Nezřídka se stává, že v institucích jsou vystaveny artefakty, které by v běžném provozu byly označeny jako pornografické. V této situaci ale recipienti dílo předem nevyhledávají kvůli sexuálnímu vzrušení, ale proto, že jsou ochotni se od díla distancovat, vidět ho v jiných souvislostech než sexuálních. V takové situaci lze paradoxně mluvit o pornografii, která nevyvolává sexuální

vzrušení: dílo bylo vytvořeno podle definice Sontagové, jedná se tedy o pornografii. Mohlo být ale použito umělcem a umístěno do galerie. Stále se jedná o pornografii, ale bez účinku vzrušení? Spíše jde o kýč. Zdá se, že pornografie je něco jiného než kýč. Rozdíl spočívá zejména v odlišných funkcích, které plní, uspokojují rozdílné potřeby. Pornografie tak nemůže být kýčem, i když může splňovat jeho formální podmínky. [16, s. 209] „Rozdíl je v tom, že umění uspokojuje (mělo by) potřebu estetickou, pornografie má uspokojovat (nahrazovat) potřeby erotické, zatímco cílem kýče je uspokojovat (či nahrazovat) potřeby citové nebo sentimentální.“ [16, s. 207] Artefakty mohou být obtížně přiřaditelné, neboť mohou plnit více jmenovaných funkcí současně. Takovým příkladem je i tvorba Jana Saudka (příloha č. 11). V takové situaci závisí na posouzení díla recipientem. Je otázkou, zda dílo, které je schopné volně přesouvat svůj význam napříč jmenovanými oblastmi, může být skutečným uměním, pokud jeho základní charakteristikou je neukotvenost.

9.3 Strach těla z transcendence

Podle Marka Storeyho je důležitou podmínkou kýče bagatelizovatelnost, triviálnost témat, která zobrazuje. [16, s. 204-205] Je snad triviální láska, nebo například Kristovo utrpení, náměty, které často slouží kýči? Témata sama o sobě nejsou bagatelizovatelná, je třeba hodnotit, jakým způsobem dochází k jejich uchopení ze strany autora a recipientů. Je ale evidentní, že právě postmoderní společnost velkou část témat trivializuje, když vytlačuje transcendentní možnost pojetí světa. Svým založením tak upírá jedincům šanci o svébytné uchopení světa. Trivializací vnitřních pochodů člověka vzniká poptávka po pornografii i kýči. Pornografie není triviální v tématu, které zobrazuje, ale ve způsobu výpovědi. Důležitou roli hraje již zmíněná nedůvěra k všemu přesahujícímu, nevědomému, iracionálnímu, nereálnému. Vše, co je nepravděpodobné je i nereálné. Trivializace se v dnešní společnosti jeví jako základní předpoklad pro fungování těla. „Tělo je v současné době považováno za materii, kterou lze suverénně opravovat či měnit jakožto objekt vydaný svobodné úvaze subjektu.“ [18, s. 63] Tělo se obává veškerých nemateriálních principů, protože skrze ně není možné kontrolovat fyziologické procesy. Přitom tělo je nyní vystavováno nepřetržité, narcistní kontrole a manipulaci. Aby tato kontrola byla možná, je třeba redukovat celkovost člověka.

Lze hovořit o strachu vztahování se k lepšímu, sebe přesahujícimu, protože lepší není viděné jako ideál, ale neuchopitelné nebezpečí, které právě svým přesahem může nabourat systém lékařské péče, viděný jako nejlepší možný. Člověk se nesnaží vztahovat se k nejlepšímu jako k nedosažitelnému ideálu a interpretovat sebe jako horší. Za nejlepší je považováno tělo, to je přitom evidentně nepochopené a nedokonalé, směrem od něj musí být vše horší. Zde lze vyzorovat obavy z krásy.

10. Výzkum

Výzkumu se zúčastnilo 50 studentů Technické univerzity v Liberci, kteří studují obor Humanitní studia nebo Filosofii humanitních věd. Byl jim předložen následující dotazník, vztahující se k problematice umění a kýče (příloha č. 12). Obsahuje jedenáct otázek, z nichž některé jsou členěny na podotázky tak, aby studenti získali více prostoru pro zdůvodnění svých odpovědí. Celkem dotazovaní odpovídali na 17 otázek. Větší část respondentů odpovídala hromadně, obrazová příloha, která přináší k dotazům 4, 5, 9 a 11 byla promítána na projektoru. Menší část odpovídala po individuální instruktaži zadavatele buď elektronicky, nebo písemně, kdy obrazová příloha byla k dispozici v tištěné podobě.

Instrukce k vyplnění dotazníku byly jeho součástí, přesto zadavatel některé skutečnosti upřesnil. Upozornil dotazované, že se nejedná o test a na otázky neexistuje jednoznačně správná odpověď, cílem je zjištění jejich názoru k dané problematice. Dále byli informováni o způsobu vyplnění a časovém horizontu, který byl stanoven na 10 – 15 minut. Vyplňování dotazníku nebylo určeno přísným časovým limitem, aby účastníci nebyli vystaveni stresu a mohli tak rozvážit vlastní odpovědi. Zároveň bylo třeba stanovit určitou hranici, aby respondenti neměli možnost hledat odpovědi v jiných zdrojích, případně zpochybnit původní odpovědi. Byli přitom průběžně informováni o blížícím se dokončení dotazování. Takto nastavený průběh se jevil jako vhodný, studenti obvykle stihli dotazník dokončit, zároveň nečekali nečinně na ukončení. Respondenti byli upozorněni na otázky, ke kterým se vztahuje obrazová příloha a na způsob práce s ní.

Cílová skupina byla vybrána účelně, neboť lze očekávat, že studenti Humanitních studií a Filosofie humanitních věd nemají odborné znalosti dané problematiky, zároveň nejsou v postavení široké veřejnosti. Vzhledem ke svým znalostem humanitních věd a filosofie by měli být schopni danou problematiku tematizovat, přitom nejsou ovlivněni přílišnou znalostí historiků umění a estetiků, ale mají dostatečnou znalostní i intelektuální výbavu, která může chybět v širší společnosti.

První otázka „Co je kýč?“ byla otevřená, vypovídá o paradigmatech, ze kterých dotazovaní vycházejí. Je nutné znát tyto subjektivní definice, aby bylo možné

rozpoznat východiska individuálních hodnocení. I přes otevřenost otázky lze odpovědi shrnout do několika kategorií a vytvořit graf (příloha č. 13). Z něj vyplývá, že 28 % dotázaných definuje kýč jako nevкус, přitom dále neuvádějí, co považují za vkusné a nevкусné. Problém vymezení rozdílu mezi uměním a kýčem je tak pojmenován jako protiklad vkusu nevкусu. Je zde evidentní požadavek po dobrém vkusu, který se ostentativně vymezuje proti špatnému, aniž by obecně panovala ustálená představa o něm. Určitá bezradnost tak otevírá prostor k definování dobrého vkusu zvnějšku, cizím, jak tato práce popisuje. Na druhé straně 22 % procent studentů vidí jako kýč předměty vyrobené sériově, za účelem zisku. Je tak zřejmé, že dotazovaní mají určité vžitě představy o dobrém a špatném vkusu, ale nikdo z nich nepojmenovává nebezpečí kýče vně tyto obvyklé představy. Právě odtud může být generováno nebezpečí kýče. Další skupinou, která tvoří 12 %, jsou ti, kteří kýč považují za cosi, co je zcela zbytečné. 10 % vidí kýč jako to, co se pokouší o umění, ale nedaří se mu dosáhnout takových kvalit. Dotazovaní shodně považují kýč za něco negativního, protikladného tomu, co je kvalitní a dobré. Je zde ale skupina 6 % respondentů, kteří za kýč považují to, co je příliš krásné. Zajímavé je, že se nenašel nikdo, kdo by za kýč považoval to, co je příliš ošklivé. Na tomto místě lze identifikovat možný strach z krásy. Stejně velký počet dotázaných označuje jako kýč vše, co se podbízí. Další 6% skupina upozorňuje na nesnadnou definici kýče, 8 % považuje za kýč to, co je „přeplácené“. Tato kategorie má blízko k považování kýče za nevкусné, jejím specifickým ale je, že přikládá kýči nějaký nadbytek. Nevкусným se nestává z nedostatečnosti něčeho, ale naopak z přebytku. Minoritou jsou 2 % dotázaných, ti považují za kýč lidové umění.

Odpovědět na druhou otázku, „Co je umění?“, bylo pro studenty náročnější, než v první otázce. Graf ukazuje, (příloha č. 14) že dominantní jsou tři skupiny, které mají shodně 18 %. Jednou z nich jsou ti, kteří nedovedou umění definovat. Je evidentní, že definovat kýč je pro studenty snazší než definovat umění. Další ztotožňují umění s originalitou, stejně velká část respondentů vidí umění v tom, co „má estetické prvky“. Většina přitom nechápe termíny estetika, estetické prvky a estetické působení správně. Ztotožňuje je spíše s krásou, estetickou hodnotu tak přiznávají pouze „krásným“ objektům. Zde se ukazuje tendence člověka chápat

umění jako „to krásné“, ošklivost nemá nárok být posouzena jako umění, ale i přílišná krásnost je považována za kýč. Kýč tedy souvisí s extrémem. Důležitou skupinu tvoří respondenti (14 %), kteří považují za umění to, co působí zejména na emoce, zároveň se v této kategorii objevují odpovědi, které tvrdí, že umění nutí člověka „zastavit se“ a „zamyslet se“. Zde lze rozeznat dvě roviny: na jedné straně účastníci výzkumu vidí, že je třeba se vůči dílu vymezit („zastavit se“), zaujmout filosofický postoj, na druhé straně uvádějí, že umění působí zejména na emoce. Působení se přitom ukazuje jako základní znak kvalitního díla, je otázkou, zda jsou dotázaní schopni distinkce mezi opravdovým působením a působením, se kterým pracuje kýč. Z grafu vyplývá, že 10 % považuje za umění vše, co je vyrobené člověkem, 8 % ztotožňuje umění „s minulým“, pouze historické předměty jsou pro ně umělecké. Skupina 6 % dotázaných spojuje s uměním technickou dokonalost díla, často vychází z jazyka: umění od umět, přitom „umět“ spojují právě se zvládnutou technikou, v tom je jedinečnost tvořícího subjektu, který se tak odlišuje od masy a může být zván umělcem. Minoritní jsou dvě 4% skupiny: jedna považuje za umění spíše činnost, která je smysluplná nebo vede ke smysluplnému cíli, druhá ztotožňuje umění s vkusem. Za pozornost jistě stojí fakt, že zatímco umění ztotožňuje s vkusem 6 % dotázaných, nevkus s kýčem 28 %.

Graf ukazuje odpovědi na otázku „Jak lze kýč poznat? (Čím se vyznačuje?)“ (příloha č. 15). Většina dotázaných (36 %) identifikuje kýč jako to, co je „přehnané“. Velká část potom rozumí přehnaností přílišnou barevnost. Ze všech oslovených považuje 20 % za kýčovité objekty ty, které jsou stejné (jsou vyráběny sériově). Podstatná skupina 16 % se domnívá, že kýč nelze poznat objektivně, jedná se subjektivní názor. Dvě skupiny mají shodně po 8 %. V prvním případě si dotazovaní myslí, že kýčovitý předmět je něco hnusného, protivného až útočného, druhá skupina odráží názor, že kýčovité předměty se vyznačují zbytečností. Podle 6 % respondentů je kýčovitý objekt charakterizován přílišnou dokonalostí, podle 4 % banalitou. Pouhá 2 % se domnívají, že kýčovitý předmět je konstituován snahou o výdělek. Za pozornost stojí fakt, že podle studentů je kýčovitý předmět takový, kterému něco přebývá: je přeplácáný, přehnaný, celkově „přes“ míru. Od umění se odlišuje nikoliv chyběním, ale přebytkem, tím, že stojí mimo hranice míry. Proti požadavku

uměřenosti jistě nelze nic namítat, pokud tato uměřenost není ostrou hranicí, za jejíž linií se může octnout vše, co je alternativní.

Čtvrtá otázka zněla: „Která z těchto soch je podle Vás kýč?“ (příloha č. 16). Studenti měli vybrat mezi třemi objekty: typickým zahradním trpaslíkem (A), sochou Davida (B) a trpaslíkem Kurta Gebauera (C). Dotázaní rozhodli jednoznačně: 92 % považuje za kýč sochu zahradního trpaslíka, zbylých 8 % neoznačuje jako kýč žádnou z uvedených soch. Nikdo z dotázaných nepovažuje za kýč sochu Davida ani Gebauerova trpaslíka.

Na podotázku „Proč?“ (příloha č. 17) uvedli dotázaní obvykle znaky, které sdělili v otázce dvě (38 %). Zajímavé je, že velká část, 34 % označila trpaslíka za kýč, bez uvedení důvodu. Podstatná množina respondentů uvedla jako důvod sériovost výroby, což ukazuje na fakt, že dílo je subjektem posuzováno v rámci určitého kontextu. Právě zde se objevuje určitá předsudečnost, protože dotázaní neměli dost informací, aby mohli posoudit, zda je tato socha originálním dílem, nebo industriálním produktem. Vyskytly se i odpovědi, které tvrzení zdůvodňují následovně: „Trpaslík je kýč, protože je trpaslík“. Zde už lze identifikovat předsudečnost jako zásadní problém.

Druhá podotázka byla následující: „Jak byste sochy nazvali?“. Zjišťuje, zda jsou dotázaní schopni najít k dílu vlastní vztah, odhalit jeho identitu (příloha č. 18). První sochu pojmenovalo jako „Trpaslík“ 56 % dotázaných. Pouze 12 % našlo subjektivní název, který obvykle vycházel z negativního vymezení vůči soše: například „Hnus“, „Nevkus“, apod. Zvláštní pozornost vyžaduje fakt, že 32 % respondentů název nenašlo. V případě sochy B je tento údaj ještě vyšší: 44 %, v případě posledního objektu dokonce 52 % (příloha č. 19). Lze tvrdit, že čím méně je objekt jednoznačný, tím obtížnější je pro diváky zaujmout k němu stanovisko. Výzkum ukazuje, že objekt promlouvá k obecnstvu více na základě daného kontextu, než z hlediska vlastní existence: sochu B dotázaní spojují s antikou (28 %), 20 % rozpoznává Davida. Menšinu tvoří 8 % těch, kteří našli jiný název, obvykle ale jen vágní pojmenování: např. „Muž“, apod. Sochy A a B se podařilo studentům více či méně identifikovat: trpaslíka rozpoznali vzhledem k osobní zkušenosti, v renesančním Davidovi i bez

jeho znalosti rozpoznali antické ideály. Problém nastává u sochy C (příloha č. 20): 24 % v ní vidí oltář, dalších 18 % obelisk, menhir, nebo mohyly. I ti, kteří přišli s nezvyklým názvem (6 %) spojují objekt s obřady primitivních kultur. Nikdo sochu neoznačil jako trpaslíka, o kterého se jedná. Ačkoliv zdánlivý kýč (trpaslík A) respondenti bez problémů rozpoznají, tentýž objekt umělecky zpracovaný (trpaslík C) nejsou schopni identifikovat. Kýč se pak jeví jako jediná možnost, jak k subjektu promluvit, ve vlastním přístupu k uměleckému dílu je subjekt nejistý, bezradný.

Na otázku „Který z těchto obrazů je podle Vás kýč?“ odpověděli dotázaní následovně (příloha č. 21): 68 % považuje za kýč obraz A, jen 4 % obraz B. Dalších 20 % nepovažuje za kýč ani jedno dílo, podle 8 % jsou kýčem oba obrazy. Cílem otázky bylo zjistit, zda lze u dotázaných pozorovat rozdíl mezi vnímáním obrazu a sochy a jak se k němu vztahují. Výsledky ukazují, že vnímání sochy i obrazu je podobné: Skákajícím delfinům v západu slunce většina předrozumí jako kýči a za kýč ho i označí. Je nutné zmínit i skupinu, která myslí, že kýčem jsou oba obrazy. Tvrzení zdůvodňuje zejména tématem: západ slunce je vždy kýč. Menšina potom uvádí jako kýč jen Monetův západ slunce, jako dílo, jehož vytvoření bylo motivováno ziskem, nebo tím že „si hraje“ na umění. Podstatná část respondentů sdílí názor, že ani jeden z obrazů není kýč. Proč? Oba jsou estetické, pěkné, umělecké apod. Z odůvodnění, která studenti provedli, vyplývá, že přiřazení artefaktu k umění nebo kýči vychází spíše ze společenských zvyklostí, než podle subjektivního pochopení: „Je to kýč, protože tam jsou delfini, protože je to moc idylické.“ Případně hodnocení směřuje k technické stránce: ostrost barev, jasnost, zpracování apod. Mohlo by se zdát pozitivní, že skákající delfini na pozadí západu slunce jsou bezpečně identifikováni jako kýč, zatímco dílo Moneta je považováno za umění. Bohužel je tato distinkce dotázanými provedena obvykle na základě znalostí („Všichni vědí, že právě toto je kýč a tamto umění“), v úsudku zřídka hrají roli vlastní přístup, snaha o subjektivní nalezení vztahu k artefaktu.

„Jmenujte aspoň jeden kýčovitý objekt, se kterým jste se dnes setkal(a)?“, zní další otázka. Jejím účelem není vydat seznam předmětů, které je možné v každodenní realitě odhalit jako kýč, spíše se táže po reflexi okolí. Zda, případně jak, dotázaní tematizují předměty každodennosti, zda k nim přistupují samozřejmě,

nebo se dovedou distancovat a klást otázky. Graf (příloha č. 22) zachycuje ty, kteří se s kýčem setkali (56 %) a ty, kteří se nesetkali (44 %). Je vidět, že odpovědi jsou přibližně vyrovnané, lze tvrdit, že přibližně polovina dotázaných si všímá běžných předmětů a dovede je problematizovat, polovina zaujímá vůči realitě apatický postoj, necítí se být realitou oslovena, přístup těchto respondentů k realitě je spíše nástrojovitý.

Na otázku „Kde se nejčastěji můžeme setkat s kýčem?“, odpověděli dotázaní následovně (příloha č. 23): 40 % procent uvádí, že primárně v obchodech, zejména s dárkovými a dekoračními předměty, dále potom suvenýry a u stánkového prodeje. Skupina 18 % vidí dominanci kýče v soukromí, v domácnostech i na zahradách. Dále 16 % studentů uvádí, že kýč je „všude kolem nás“, není možné ho vymezit místně, 12 % potom vůbec neví, kde by kýč našli. Někteří respondenti (8 %) uvádějí, že kýč se paradoxně nejčastěji vyskytuje v umění, nejčastěji mají na mysli výstavy. Nejmenší skupina, tvořená 6 % spojuje kýč s médii. Z výzkumu vyplývá, že většina spojuje kýč s předměty typu suvenýr, dárek, ozdoba, které slouží k snadno dostupné potěše. Dotázaní jsou si vědomi monopolu kýče, nejsou si už jistí v mezních oblastech, kdy kýč je často vydáván za umění.

Graf znázorňuje odpovědi na otázku „Kde se kýč téměř (nebo vůbec) nevyskytuje?“ (příloha č. 24). Velká část respondentů (46 %) uvádí, že v institucích (galeriích, muzeích). Tato důvěra k nim může být nebezpečná: kýčovitě dílo může tak být v instituci chápáno jako umělecké, právě díky důvěře návštěvníků. Tento problém rozpoznalo jen 8 % studentů, jak bylo řečeno k předchozí otázce. Značná část respondentů nezná konkrétní místo, kam by kýč nezasáhl: jedná se o tři skupiny, které mají celkem 36 %. Největší z nich (16 %) tvoří ti, kteří nevědí, podle 12 % takové místo neexistuje, 8 % míní, že to, co není kýčem, se může vyskytovat kdekoli. Za pozornost stojí fakt, že podle 10 % dotázaných se kýč nevyskytuje v jedné z uměleckých disciplín, architektuře, 8 % vylučuje z oblasti kýče přírodu. Právě fakt, že kýč není spojen s konkrétním místem, stěžuje jeho identifikaci. Problém výskytu kýče si dotázaní dostatečně neuvědomují, mohou tak být ke kýči náchylní.

V deváté otázce měli studenti vybrat obraz, který se jim nejvíce líbí a odpověď zdůvodnit (příloha č. 25). Respondenti volili mezi dílem Mistra třeboňského oltáře (A), Pabla Picassa (B) a Františka Kupky (C). Tato díla byla vybrána záměrně: obecně panuje shoda, že se jedná o vysoké umění, reprezentují různé přístupy k realitě, rozdílné zobrazovací metody: figurativní (Mistr třeboňského oltáře), Picassův „přechod“ k abstrakci a abstraktní přístup Kupkův. Většina dotázaných (52 %) preferuje Kupkovu abstrakci, 34 % Avignonské slečny, 14 % středověkou malbu. Sebraná data naznačují, že studentům je nejbližší abstraktní umění. Jak svůj výběr zdůvodňují? Většinou je zdůvodnění nezávislé na zvoleném obraze a směřuje spíše k objektivním rysům obrazu, nejčastěji barevnost, styl malby apod. Další důvody se vztahují ke konkrétnímu obrazu, například: „Mám rád(a) Picassa,“ kubismus nebo abstrakci, která umožňuje imaginaci, modernost, zajímavost, osobitost apod. Menšina zdůvodňuje výběr emocionálně: obraz působí, líbí se apod. Je evidentní, že respondenti nejsou jen pasivními konzumenty děl, ale stojí o spoluúčast, jsou ochotni o obrazu přemýšlet, dotvářet ho, nebo se pro něj rozhodnout z vlastních estetických preferencí. Tento přístup se jeví jako zásadní v boji s kýčem.

Následující otázka zněla: „Máte doma nějakou kýčovitou věc?“. Cílem otázky je zjistit, zda jsou respondenti schopni sebereflexe, jakožto nutného předpokladu při posuzování díla. Je velice pravděpodobné, že kýčovitou věc má doma každý. Otázkou je, jak k dané věci přistupuje, zda je schopen ji jako kýčovitou vidět. Většina dotázaných prokázala, že je schopna kritického odstupu a kýč u sebe doma přiznat (příloha č. 26): 64 %. Ostatní studenti (36 %) si nemyslí, že by se jejich domácnosti vyskytovala kýčovitá věc. Tento postoj může ukazovat, že dotázaní nejsou schopni dostatečné distance, jejíž absence může generovat kýč.

V podotázce potom ti, kteří uvedli, že doma kýč mají, byli vyzváni, aby napsali jaký a jaký k němu mají vztah (příloha č. 27): „Pokud ANO, napište jakou, jaký k ní máte vztah.“ Pro 40 % dotázaných se jedná o citové pouto, předmět je nejčastěji vzpomínkou, suvenýrem nebo dárkem. Další skupiny tvoří ti, (20 %) kteří mají k předmětu, který označili za kýčovitý záporný vztah. Žijí ve společné domácnosti a vlastníkem věci je jiný člen rodiny. Četnější odpovědi jsou ty, ve kterých respondenti tvrdí, že ke kýčovitému objektu nemají žádný vztah (23 %). Často se jedná o podle

nich o kýčovitou, ale praktickou věc, nástroj. Poslední jsou ti, kteří mají ke kýčovité věci doma kladný vztah (17 %). Líbí se jim, povzbuzuje. Studenti si jsou obvykle vědomi toho, že vlastní kýč, obvykle ho spojují s drobným předmětem, který má charakter talismanu.

Poslední otázka zněla následovně: „Je podle Vás tato fotografie spíše:“. Studenti měli vybrat z následujících možností: umělecká, erotická, pornografická, kýčovitá. Záměrně byla vybrána fotografie s názvem „Portrét známého muže“ od Jana Saudka, jehož dílo stojí na pomezí čtyř vytčených kategorií. Největší část grafu (příloha č. 28) (48 %) zabírá mínění respondentů, že se jedná o umělecké dílo, 24 % si myslí, že fotografie je erotická, 18 % ji označuje za pornografickou, 10 % za kýčovitou. Svou volbu zdůvodňují dotázaní následovně: ti, kdo dílo označili za umělecké, zdůrazňují zejména vysokou technickou úroveň, osobitost, styl a novost ztvárnění. Pornografie je podle dotázaných na rozdíl od erotiky tvrdší, ale z odpovědí vyplývá, že respondenti neznají správné pojmové vymezení erotiky a pornografie. Shodují se, že pornografie je něco výstřednějšího, extravagantnějšího, násilného. Někteří označili fotografii za pornografickou, protože zobrazuje nahou postavu, jsou vidět pohlavní orgány. Ti, kteří označili fotku za kýč, uvádějí jako důvod především prvoplánovitost, nevкус. V rozhodování studentů hraje roli i známost umělce: „Nebýt Jana Saudka, je to kýč. Takhle se jedná o umělecké dílo.“, uvádí jedna z odpovědí, další jsou podobné. Odpovědi ukazují, že většina studentů o díle uvažuje, hodnotu přitom odvozují zejména od vnějších (vizuálních) atributů. To, jak dílo působí, jaká je jeho komunikační potence, řeší minoritně. Stejně tak možný důvod vzniku a kontext díla celkově. Pro vznik kýče se také jeví jako nebezpečná důvěra ve známého umělce, místo zaujetí kritického postoje.

Závěr

Práce postihuje genealogii kýče, přitom ukazuje, že předpokladem jeho rozšíření byly společenské změny a technologický pokrok související s průmyslovou revolucí. Kýč samotný je tedy už výsledkem. Jedná se ale o výsledek, který přispívá k dehumanizaci, neboť pokud je vytvořen, sám přispívá k vlastní reprodukci. Jeví se jako nezbytně nutné zabránit příčinám jeho vzniku. Jak práce dokládá, spíše než v konkrétním objektu je kýč konstituován silami, které z něj teprve kýč tvoří. Jedná se především o předsudečný, dogmatický postoj, nedostatek respektu, úcty a smyslu pro celek. Právě z těchto vlastností povstává totalitarismus, jehož důsledky lze sledovat ve vyhrocené podobě jako součást některých ideologií 20. století.

Práce vidí kýč jako subjektivní a relativní, pokud se jedná o konkrétní objekt, který může „už být“ kýčem, nebo „ještě nemusí“. Nepropadá ale destruktivní skepsi: kýč je objektivní ve vztahu k vnímajícímu subjektu. Spíše než o kýči lze mluvit o kýčáři, ať už myslíme tvůrce nebo recipienta. Právě ti obvykle posunují objekt od „ještě není“ (kýč) k „už je“. Je to jen subjekt, kdo dokáže být demokratický, nebo totalitární, otevřený, nebo uzavřený. Aby bylo konstituováno umělecké dílo, je třeba nalézt a obnovit vztah „Já a Ty“ místo obvyklejšího „Já a ono“. Právě když je utvářen vztah bytostné otevřenosti, chápání jiného jako jiného při respektování jemu přináležejícímu prostoru, tehdy lze mluvit o umění. Defektní, nebo absentující vztah se projevuje v objektu jako kýč. Toto vcházení do vztahu, ze kterého subjekt i objekt nikdy nevyjdou stejní, je metodou. Přitom se nejedná o pouhý nástroj, který je kdykoliv „k ruce“ a kdykoliv odvoditelný. Jedná se o možnost, která je podmíněna celkovým přístupem k životu, způsobem života. Právě filosofický nebo kontemplativní přístup v každodenní realitě, umožňuje vytvořit vztah, konstituovat umění. Neschopnost hlubšího porozumění je potom reprezentována kýčem, tím, co lze uchopit jen povrchně, protože niterné mu chybí. Kýč nemůže být určen objektem nebo definicí, je spíše životním stylem. Životní styl je tím, co posouvá smysl objektu z oblasti umění ke kýči, nebo naopak. Jako relevantní metoda pro vymanění se ze širokého pole, ve kterém kýč působí, se jeví také dekonstrukce. Jak je zřejmé, jedná se o nesnadné požadavky. Takový přístup může být realizován, pokud je subjekt dostatečně připraven. Touto „přípravou“ nelze rozumět kumulaci znalostí, ale právě

možnost vyslyšet nabídku vztahu. V tomto smyslu se jeví jako nezbytně nutná výchova ve smyslu paideia, životodárného pohybu, platónského vyvádění z jeskyně. Další horizont této práce lze proto nalézt v pedagogické rovině.

Právě problém výchovy reflektuje výzkum, jehož dílčí výsledky jsou shrnuty již v příslušné kapitole. Co ale jednotlivé odpovědi spojuje a jeví se jako základní problém, je důvěra. Dotázaní věří v autoritu umělcova jména, z ní odvozují kvalitu díla. Jestliže základem kýče je lež, zde se maximalizuje kýčovatění. Je zde akcentována přímo substancionální lež, kdy dílo chce být vnímáno jako umělecké dílo, přitom takový nárok je nereálný. Obrovské důvěře ze strany recipientů se těší také instituce. Přitom právě ty často rezignují na svou původní funkci ve snaze vést úspěšný byznys. Práce poukazuje, že kýč není produkován jen velkovýrobou, ale také umělci, kurátory, institucemi a recipienty. Kýč se infiltroval do všech struktur bytí, je tedy nemožné nabídnout předem ostrou hranici, vždy je hledáním. V tomto smyslu jsou účastníci kulturního provozu ve zdánlivě rozporuplné situaci: jsou vyzváni k nedůvěře, ke zpochybnění autority umělců i odborníků, zároveň je vysloven požadavek k otevřenosti a relaci. Přitom právě nedůvěra vztahu otevřenosti brání. Nedůvěra a zpochybnění autorit, aby byly funkční, skutečnou metodou, neznamena anarchii, ale schopnost „zastavit se“, která v hlubší poloze dotázaným divákům chybí. Pěstování sensitivity, vztahu k hodnotě jako takové, schopnost vidět, jsou základními požadavky pedagogiky. Přitom se jedná o reálný požadavek, realizovatelný v rodině i škole, kde je pěstován vztah a styk s uměním. Jedině dostatečná průprava může pomoci subjektu při rozpoznávání kýče a zamezení jeho genezi. Je nezbytné, aby si recipienti byli schopni vytvořit vlastní názor, protože opakování jiného je kýč. Jak ukázal výzkum, dotázaní nejsou k rozlišení kýče a umění lhostejní, ale ve svém hodnocení často vycházejí z předsudků, nebo pouhých znalostí, které si osvojili a nyní je opakuji.

Vzhledem k omezenému rozsahu práce nebylo možné zabývat se danou problematikou hlouběji. Další řešení lze hledat například v rozpracování historického hlediska a nalezení posunu smyslu v rámci různých epoch. Dále je možné nalézt možnosti rozšíření o moderní proudy, jako je například feminismus nebo environmentalismus.

Literatura a informační zdroje

1. Adorno, T. W. *Schéma masové kultury*. Praha: Oikoymenh. 2009. ISBN 978-80-7298-406-0.
2. Broch, H. *Několik poznámek k problému kýče*. Revue Labyrint. 2000. č. 7-8.
3. Cigánek, J. *Nástin sociologie umění*. Praha: Univerzita Karlova. 1972.
4. Eco, U. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo. 2007. ISBN 978-80-7203-893-0.
5. Fromm, E. *Mít nebo být*. Praha: Naše vojsko. 1994. ISBN 80-206-0469-3.
6. Graham, G. *Filosofie umění*. Brno: Barrister a Principal. 2000. ISBN 80-85947-53-6.
7. Greenberg, C. *Avantgarda a kýč*. Revue Labyrint. 2000. č. 7-8.
8. Henckmann, W. Lotter, K. *Estetický slovník*. Praha: Nakladatelství Svoboda. 1995. ISBN 80-205-0478-8.
9. Heywood, A. *Politologie*. Praha: Eurolex Bohemia s. r. o. 2004. ISBN 80-86432-95-5.
10. Hrůza, J. *Svět architektury*. Praha: Aventinum Nakladatelství. 2000. ISBN 80-7151-112-9.
11. Kolektiv autorů. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Díl 2*. Praha: Academia. 1995. ISBN 80-200-0522-6.
12. Kolektiv autorů. *Totalitarismus. Interdisciplinární pohled*. Plzeň: Nakladatelství a vydavatelství Vlasty Králové. 2005. ISBN 80-903412-3-3.
13. Kolektiv autorů. *Umění a společnost*. Praha: SPN. 1982.
14. Krámský, D. *O povaze humanitních věd*. Liberec: Nakladatelství Bor. 2008. ISBN 978-80-86807-75-1.
15. Kratochvíl, Z. *Filosofie živé přírody*. Praha: Herrmann a synové. 1994.
16. Kulka, T. *Umění a kýč*. Praha: Torst. 2000. ISBN 80-7215-128-2.
17. Liessmann, K. P. *Filozofie moderního umění*. Olomouc: Nakladatelství Votobia. 2000. ISBN 80-7198-444-2.
18. Lipovetsky, G. *Paradoxní štěstí*. Praha: Prostor. 2007. ISBN 978-80-7260-184-4.

19. Mrkvička, O. *Umění a kýč*. Praha: Orbis. 1946.
20. Patočka, J. *Umění a čas*. Praha: Oikoymenh. 2004. ISBN 80-7298-113-7.
21. Perniola, M. *Estetika 20. století*. Praha: Nakladatelství Karolinum. 2000. ISBN 80-246-0213-X.
22. Shopenhauer, A. *Metafysika lásky a hudby*. Olomouc: Nakladatelství Votobia. 1995. ISBN 80-85885-38-7.
23. Spotts, F. *Hitler a síla estetiky*. Praha: Epocha. 2007. ISBN 978-80-87027-08-0.
24. Šalda, F. X. *Umění a náboženství*. Praha: Nakladatelství Emila Šolce. 1914.
25. Thompson, D. *Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů*. Zlín: Kniha Zlín. 2010. ISBN 978-8087162-58-3.
26. Thuller, G. *Umění a kýč*. Praha: Knižní klub. 2007. ISBN 978-80-242-1998-1.
27. Vaněk, J. *Způsoby estetického prožívání*. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář. 2009. ISBN 978-80-904315-1-5.
28. Zahrádka, P. *Vysoké versus populární umění*. Olomouc: Periplum. 2009. ISBN 978-80-86624-48-8.

Jiné informační zdroje:

29. Nuska, B. *Poznámky z přednášek z předmětu Dějiny umění*. Fakulta přírodovědně-humanitní a pedagogická. TUL, 2010.
30. Pelcová, N. *Poznámky z přednášek z předmětu Filozofická východiska vztahu člověk a výchova*. Fakulta přírodovědně-humanitní pedagogická. TUL, 2009.
31. Umlauf, V. *Poznámky z přednášek z předmětu Filozofická východiska vztahu člověk a technika*. Fakulta přírodovědně-humanitní a pedagogická. TUL, 2009.

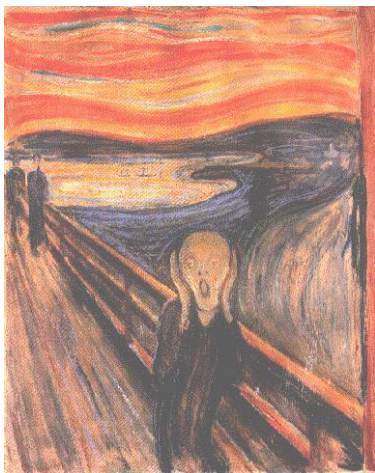
Zdroje obrazových příloh

1. *Aktuálně.cz : Jeff Koons prodal srdce. A zlomil tím aukční rekord* [online]. 16.11.2007 [cit. 2011-01-17]. Kultura. Dostupné z WWW: <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/fotogalerie/foto/114106/?cid=514179>>.
2. *Artchiv : galerie umění* [online]. 2011 [cit. 2011-01-17]. Albrecht Dürer - Adam a Eva. Dostupné z WWW: <<http://www.artchiv.info/GALERIE/OBRAZ/10363--Albrecht-Durer--Adam-a-Eva.html>>.
3. ČECH, František Ringo. *František Ringo Čech* [online]. 2010 [cit. 2011-01-17]. Ringova galerie. Dostupné z WWW: <<http://www.ringo-cech.cz/galerie.php?id=1>>.
4. *Gotická kultura v ČR* [online]. 2006 [cit. 2010-09-17]. Malířství. Dostupné z WWW: <<http://gotikacr.ic.cz/Malirstvi.html>>.
5. *Hořice v Podkrkonoší* [online]. 14 7. 2006 [cit. 2010-12-17]. Obří hořický trpaslík ovládl Malostranské náměstí. Dostupné z WWW: <http://www.horice.org/_uploads/kurt-gebauer-miniatura-trpaslika-foto-bukac-muzeum-horice.jpg>.
6. *Ihned.cz* [online]. 25. 8. 2010 [cit. 2011-01-17]. Topografie teroru ukazuje Hitlerův Berlín. Dostupné z WWW: <<http://hn.ihned.cz/c1-45902000-topografie-teroru-ukazuje-hitleruv-berlin>>.
7. KERLES, Marek . *Lidovky.cz* [online]. 8. dubna 2009 [cit. 2011-01-17]. Návrat do totality. Dostupné z WWW: <http://www.lidovky.cz/navrat-do-totality-0aa-/ln_kultura.asp?c=A090408_084548_ln_kultura_val>.
8. *My art prints.co.uk* [online]. 2010 [cit. 2010-09-17]. Claude Monet. Dostupné z WWW: <http://www.myartprints.co.uk/kunst/claude_monet/sonnenuntergeng.jpg>.
9. OČENÁŠ, Andrej. *Zlatník* [online]. 2006 [cit. 2011-01-17]. Ukradli zlatú sošku „Saliera“. Dostupné z WWW: <<http://www.zlatnik.sk/article.php?id=14>>.
10. PAZDERA, Josef. *Osel* [online]. 24.10.2004 v 02:27 [cit. 2011-01-17]. Schizofrenie v umění. Dostupné z WWW: <<http://www.osel.cz/index.php?clanek=974>>.

11. *Puzzle Michelangelo* [online]. 2010 [cit. 2010-09-17]. Puzzle shop. Dostupné z WWW: <<http://www.puzzleshop.cz/d-2757-puzzle-1000-michelangelo-socha-davida-gold-edice-editions-ricordi.html>>.
12. *Puzzle shop* [online]. 2010 [cit. 2010-09-17]. Puzzle Picasso : Slečny z Avignonu. Dostupné z WWW: <<http://www.puzzleshop.cz/d-1710-puzzle-1000-picasso-slecny-z-avignonu-educa.html>>.
13. SHAFE, Laurence . *Frantisek Kupka, Amorpha, Fugue in Two Colours 1912 (o/c) + diagram* [online]. 2010 [cit. 2010-09-17]. Shafe. Dostupné z WWW: <[http://www.shafe.co.uk/art/Frantisek_Kupka-_Amorpha-_Fugue_in_Two_Colours_1912_\(o-c\)_+_diagram.asp](http://www.shafe.co.uk/art/Frantisek_Kupka-_Amorpha-_Fugue_in_Two_Colours_1912_(o-c)_+_diagram.asp)>.
14. VACKOVÁ, Eva . *Idnes.cz* [online]. 8.5.2010 [cit. 2011-01-17]. Bydlení. Dostupné z WWW: <http://bydleni.idnes.cz/parohy-jsou-opet-v-mode-do-dekoru-se-vraci-zver-i-ptaci-nasich-lesu-1ci-/dum_osobnosti.asp?c=A100507_150814_dum_osobnosti_rez>.
15. *Zahrady a jezírka* [online]. 2010 [cit. 2010-09-17]. Internetový obchod. Dostupné z WWW: <<http://www.zahrady-jezirka.cz/eshop/images/heissner/068205-D.jpg>>.

Přílohy

Příloha č. 1 (Edward Munch – Výkřik)



Příloha č. 2 (Albrecht Dürer – Adam a Eva)



Příloha č. 3 (František Ringo Čech – Adam a Eva)



Příloha č. 4 (Benvenuto Cellini – Saliera)



Příloha č. 5 (Jeff Koons – Michael Jackson and Bubbles)



Příloha č. 6 (zahradní trpaslík)



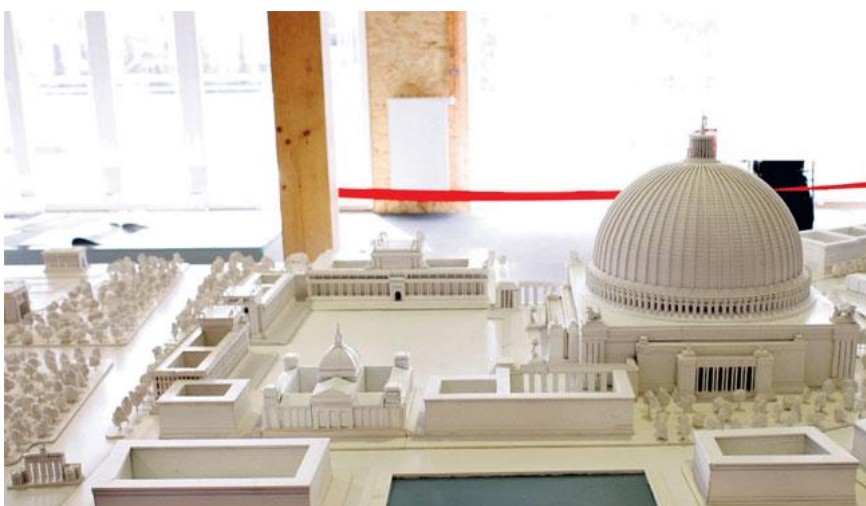
Příloha č. 7 (Kurt Gebauer – Trpaslík)



Příloha č. 8 (Philippe Starck – Attila)



Příloha č. 9 (Albert Speer – vize Berlína)



Příloha č. 10 (socialistický realismus)



Příloha č. 11 (Jan Saudek – Portrét slavného muže)



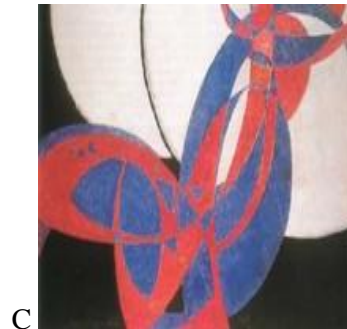
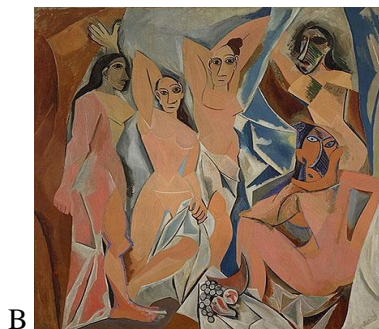
Obrazová příloha k otázce č. 4



Obrazová příloha k otázce č. 5



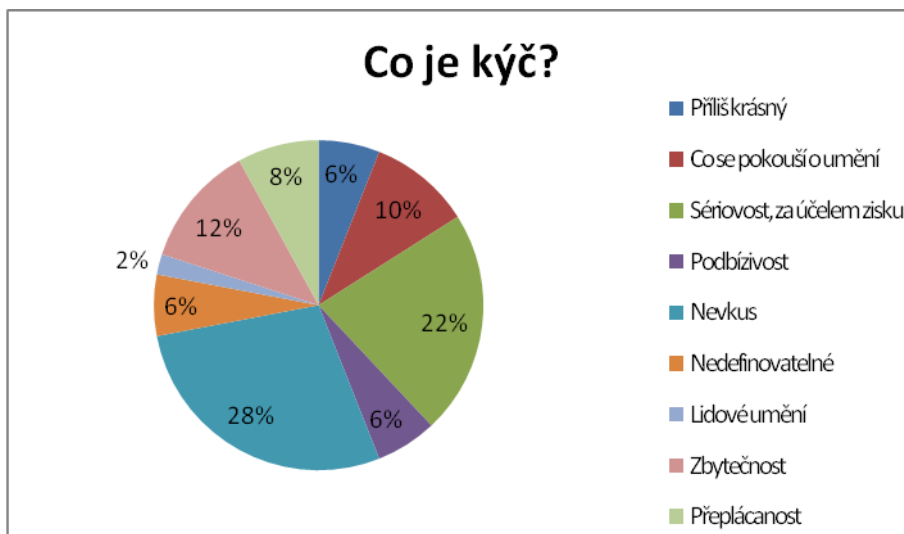
Obrazová příloha k otázce č. 9



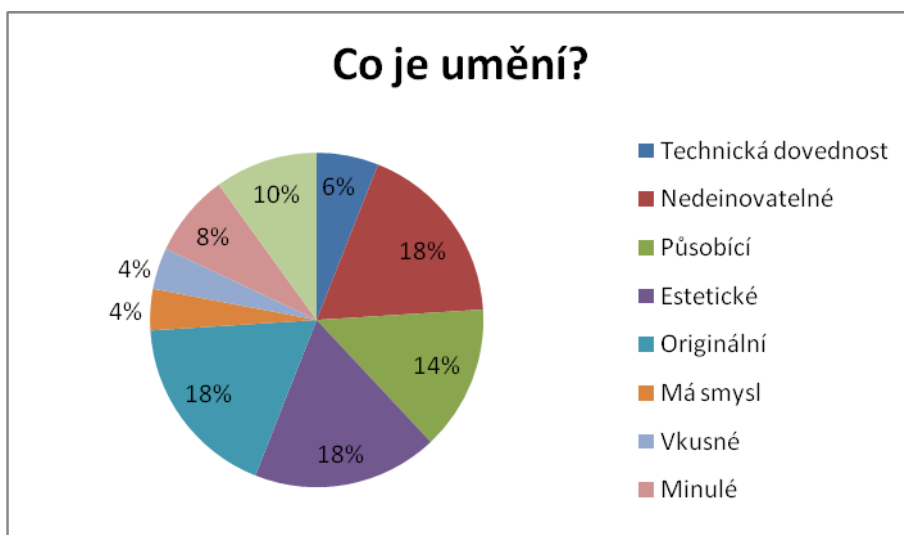
Obrazová příloha k otázce č. 11



Příloha č. 13



Příloha č. 14



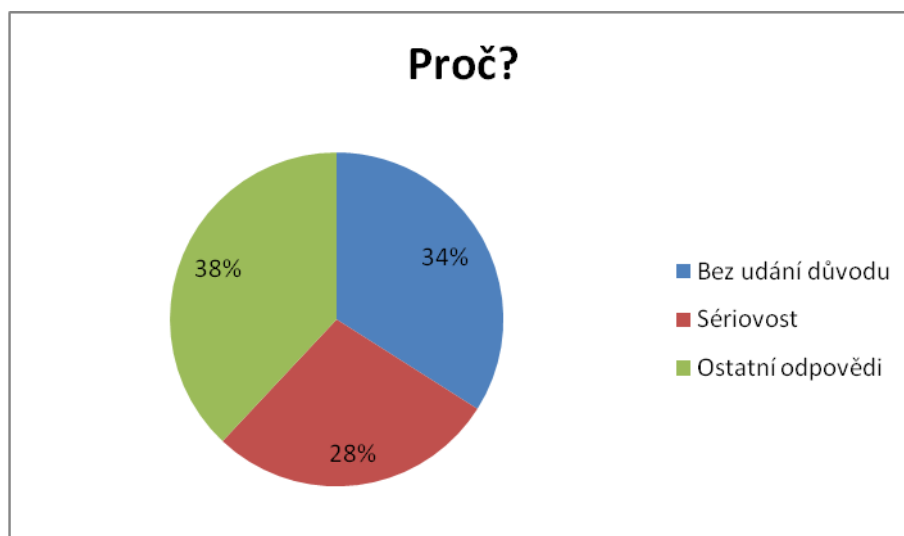
Příloha č. 15



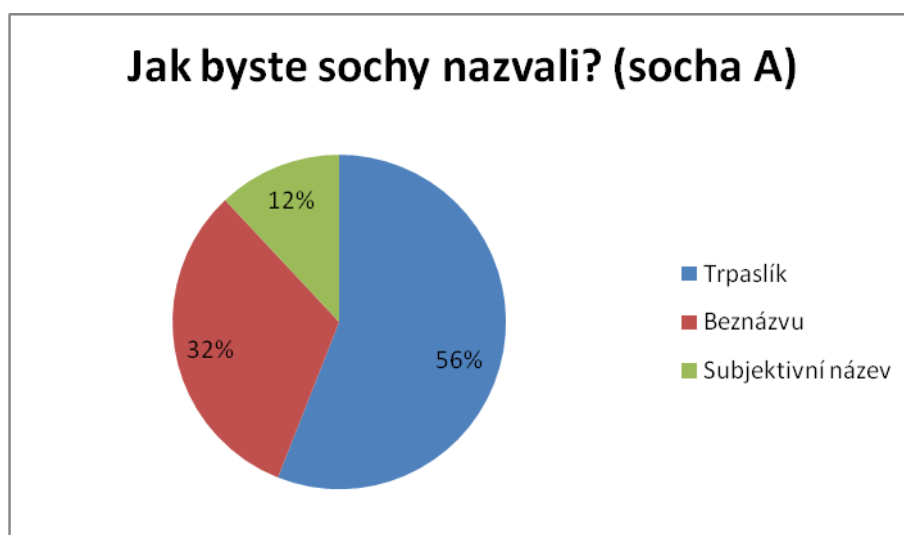
Příloha č. 16

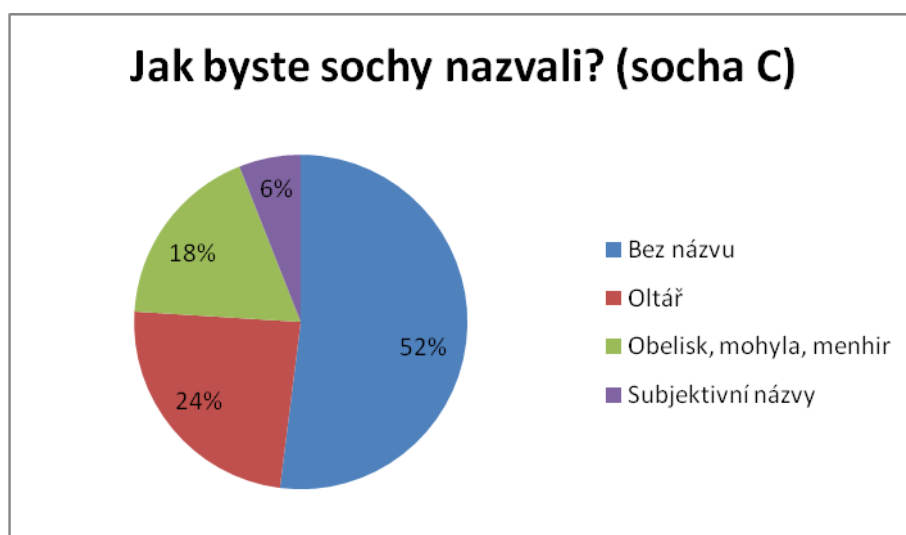
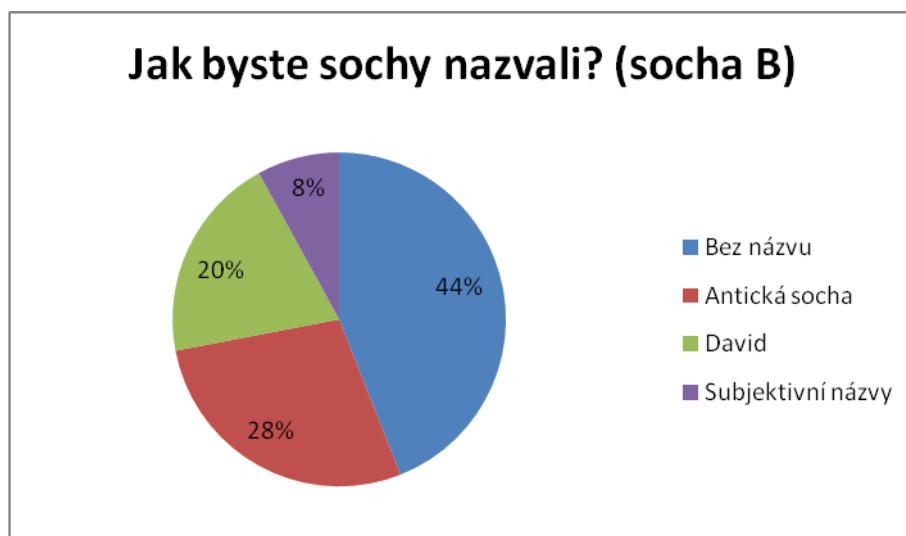


Příloha č. 17

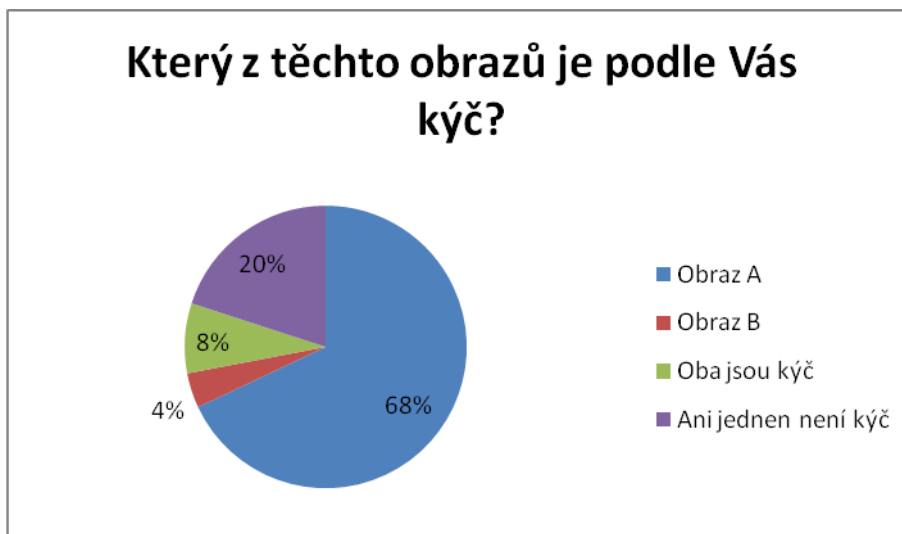


Příloha č. 18

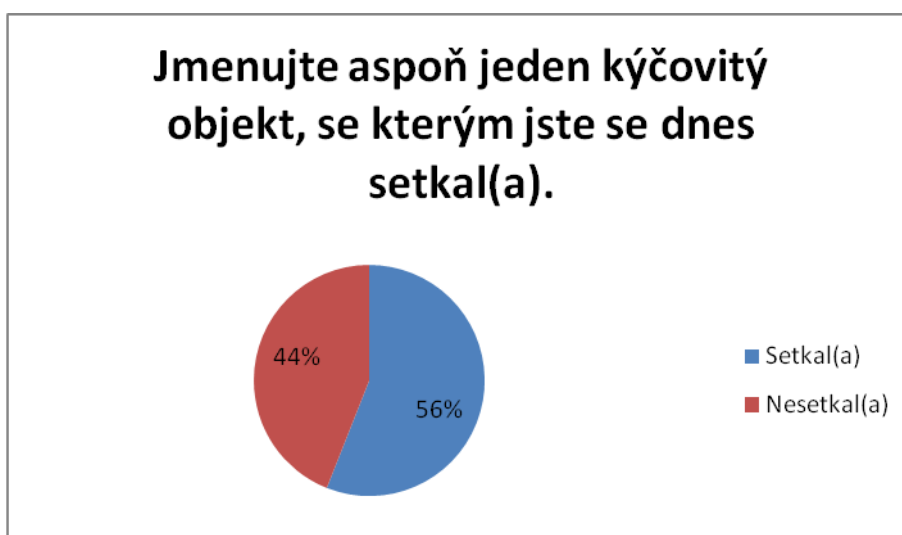




Příloha č. 21



Příloha č. 22





Příloha č. 25



Příloha č. 26

